O Teatro e Seu espaço

(Peter Brook)

Sumário

Peter Brook e Seu Teatro – 2
O Teatro Morto - 3
O Teatro Sagrado - 23
O Teatro Rústico - 37
O Teatro Imediato – 57

Apresentação

*Este livro é baseado em quatro palestras pronunciadas por Peter Brook com o título O espaço vazio: O teatro hoje. As palestras foram realizadas nas universidades de Hull, Keele, Manchester e Sheffield.

Peter Brook e Seu Teatro

Peter Brook é um diretor e um homem de idéias – Seu The Empity Space* é um livro voltado para o futuro. Seu raciocínio dialético, entretanto, não parte de algo nascido de leituras, mas sim da experiência, do dia-a-dia da oficina-teatro. Sua linguagem é sobre um teatro que deve ser feito, teatro este nascido e testado sobre o palco já vivido. Esse avançar retornando é o tratamento que faz a dialética de Brook ganhar um dinamismo extremamente vivo: teatro é feito no vento, todos os dias se destrói, todos os dias se cria, não há fórmulas, não há preconceitos, teatro é brincadeira – essas são suas idéias básicas e elasticamente desdobráveis.

Brook aceita a Crise. Mas *identifica* a Crise através daquilo que ele chama de *mortal*. Assim, logo de saída, estamos diante de um teatro mortal e de um teatro vivo. Equacionada a Crise, seria um erro achar que o autor cairia num esquematismo assim tão simplista: o mortal se insinua no vivo; o vivo contém sempre matéria inerte e, novamente, estamos diante de um real relacionamento dialético. Brook define o mortal como o "mau teatro", somente e de maneira exemplar: "teatro morto é aquele que rende culto a Chatice", conclui com a força das grandes descobertas, no mesmo nível daquela que permitiu a Gramsci encontrar-se com o
Humanismo camponês.

Se The Empity Space divide-se em duas grandes partes, compostas pela análise profunda de quatro tipos de teatro: o Mortal, o Sagrado, o Rústico e o Imediato. A primeira parte – *pars destruens* – expõe a nu a matéria inerte. E a parte do equivoco, da pretensão, da descrença, da visão mecânica do acontecimento teatral. Aqui, Brook nos fala das várias convergências, dos vários espaços em que se esconde o Morto – e a vez do crítico, do autor, do diretor e do grande capítulo da platéia. Já o Sagrado – o teatro do invisível tornado visível, conforme o define – estamos diante de uma das mais interessantes aberturas que um raciocínio dialético possa ter dado: para Brook, o indizível é algo que existe á espera de se estudado e compreendido. O autor crê na sua força, quer por essa força ao alcance das mãos; mais ainda, conta com ela, confia nela para uma ressacralização do teatro ocidental. O Rústico encontra-se com Shakespeare nos comentários do autor e é no teatro desaburguesado que encontra a primeira de suas grandes saídas para a Crise. Exposta a natureza complexa da realização teatral, Brook se permite chegar ao imediato; isto é, ao depoimento pessoal de toda uma soma de experiências acumuladas.

Este manual presta-se à qualquer escola de teatro e não se esgota nelas. Peter Brook é um diretor de teatro, um criador de idéias, mas poderia ser um criador em qualquer atividade que procurasse a síntese. Sua eficácia chama-se inteligência- sua inteligência permite-lhe ser um pensador sem padrão, um intelectual de nossa época. Não é à toa que pôde chegar à conclusão-frase: *A play is a play,* tão verdadeira, tão inquietante.

Oscar Araripe

O Teatro Morto

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa.

Isto é suficiente para criar uma ação cênica. Mas quando falamos de teatro não é bem isso que queremos dizer. Em uma imagem caótica contida em uma só palavra, comodamente se sobrepõe, na confusão, cortinas vermelhas, luzes, versos brancos, risadas, obscuridade. Falamos do cinema matando o teatro, e nesta frase nos referimos ao teatro tal como era na época em que o cinema nasceu: um teatro de bilheteria, salões de espera, strapontins, ribalta, mudanças de cenários, intervalos, música, como se o teatro fosse, por definição, apenas isso e pouca coisa mais.

Tentarei dar aqui quatro interpretações diversas da palavra teatro distinguindo quatro diferentes significados: um teatro morto, um Teatro Sagrado, um Teatro Rústico (1) e um Teatro Imediato. Algumas vezes os quatro realmente existem, um ao lado do outro, no West End de Londres ou Nova Iorque, perto de Times Square. Algumas vezes estão bastante separados: o Sagrado em Varsóvia e o Popular em Praga. Outras vezes são metafóricos: dois deles juntos num só espetáculo, num mesmo ato. Às vezes os quatro estão juntos num só momento – o Sagrado, o Popular, o Imediato e o morto, entrelaçados.

O Teatro Morto pode ser reconhecido à primeira vista, pois significa mau teatro. É este tipo de teatro a que assistimos com mais frequência, e como está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial, pode parecer perda de tempo criticá-lo. Mas somente ao percebermos que esta morte é enganadora e que pode surgir em qualquer lugar, é que teremos consciência da dimensão do problema.

A situação do teatro Morto é bastante óbvia. No mundo inteiro o público de teatro esta definhando. Existem movimentos novos ocasionais, bons escritores novos e assim por diante, entretanto, como um toso, o teatro não só fracassa em elevar ou instruir,mas raramente distrai. O teatro tem sido frequentemente chamado de prostituta, no sentido de que se trata de uma arte impura. Mas hoje isso é verdade em outro sentido: as prostitutas tomam o dinheiro e depois dão o prazer. A crise da Broadway, a de Paris, a crise de West End, são a mesma; não precisamos das agências de venda de ingressos para nos informarem de que o teatro se tornou um negócio morto e se o público passasse a exigir um verdadeiro divertimento, a maioria de nós não saberia por onde começar. Um verdadeiro teatro de divertimento não existe, e não é apenas a comédia trivial e o musical ruim que não conseguem reembolsar aquilo que pagamos. O teatro Morto penetra na grande ópera e na tragédia, nas peças de Moliére e nas peças de Brecht. E não existe melhor lugar para o teatro Morto se instalar com tanta facilidade, segurança, conforto, do que nas peças de Willian Shakespeare. Assistimos a suas peças interpretadas por bons atores, na maneira que parece ser a mais correta – a peça parece viva, colorida, é musicada, e todos ostentam belos figurinos, exatamente como se imagina que deve ser o melhor dos teatros clássicos. Mas, secretamente, achamos o espetáculo extremamente enfadonho. Então, ou culpamos Shakespeare ou o teatro clássico ou culpamos a nós mesmos. Para piorar a situação, existe sempre um espectador morto, que por motivos especiais gosta da falta de intensidade e até da falta de divertimento. É assim por exemplo o "conhecedor", que emerge de um espetáculo rotineiro dos clássicos com um largo sorriso, porque nada o impediu de confirmar suas teorias tolas enquanto recitava para si próprio seus trechos favoritos. No fundo, o que ele quer sinceramente é um teatro que seja mais nobre que a vida, mas confunde uma espécie de satisfação intelectual com a experiência verdadeira que realmente deseja.

Infelizmente, usa o peso de sua autoridade para prorrogar a existência do tedioso Teatro Morto.

Qualquer pessoa que assistir aos grandes sucessos de cada ano, observará um fenômeno curioso. Seria de esperar que o grande êxito fosse mais vivo, rápido e brilhante do que fracasso – mas nem sempre é isso que acontece. Quase toda temporada, na maior parte das cidades que possuem intenso movimento teatral, apresenta um grande sucesso que desafia essas regras; uma peça que funciona não apesar, mas justamente por causa do tédio. Afinal, estamos acostumados a associar a idéia de cultura com um certo sentido de obrigação, aos costumes de uma época, a longos discursos, em suma, à chatice: portanto a exata medida do tédio é a exata garantia de um acontecimento de valor. Naturalmente a dosagem é tão sutil que é impossível estabelecer a fórmula exata – se for demais o público se desinteressa, se for de menos o público talvez ache o espetáculo de uma intensidade desagradável. Entretanto, autores medíocres parecem encontrar o caminho certo para a dose exata – e o Teatro Morto é perpetuado com êxitos maçantes, universalmente elogiado. O público procura avidamente no teatro algo que possa considerar melhor que a vida. Por isso esta sujeito a confundir cultura ou os adornos da cultura com uma coisa que não conhece, mas que intuitivamente sabe que poderia existir – e assim, tragicamente transformando uma peça ruim num sucesso, o público esta apenas enganando a si próprio. Quando falamos de Morto, é preciso acentuar que a diferença entre vida e morte, tão clara no homem, é um tanto obscura em outros campos. Um médico conhece imediatamente a diferença entre resto de vida e a inútil carcaça que a vida já abandonou. Mas nós temos prática em observar como uma idéia ou atitude ou uma forma podem passar da condição de vida para moribunda. É difícil definir, mas uma criança pode sentir a diferença.

Vou dar um exemplo. Na França existem duas maneiras mortas de fazer uma tragédia clássica. Uma é tradicional e envolve a utilização de uma voz especial, um porte especial, um olhar nobre, um texto dito musicalmente. A outra não passa de uma versão pela metade da mesma coisa. Gestos imperiais e valores da realeza estão rapidamente desaparecendo da vida cotidiana; assim cada nova geração encontra esse maneirismo cada vez mais vazio, mais sem sentido. Isso leva o jovem ator a uma busca furiosa e impaciente daquilo que ele chama de verdade. Ele quer representar seu papel com mais realismo, fazer com que tudo pareça natural, verdadeiro; mas percebe que a formalidade do texto é tão rígida que resiste a esse tipo de tratamento. É forçado a adotar uma conciliação incomoda, que não é nem estimulante e viva como a linguagem habitual, nem histriônicamente positiva, como aquilo que chamamos de canastrice. Assim, seu trabalho é fraco e, como o do canastrão é forte, ficamos lembrando dele com uma certa nostalgia.

Inevitavelmente tem sempre alguém que pede que a tragédia seja representada mais uma vez da forma como foi escrita. Isso é justo, mas infelizmente tudo que o texto nos diz é o que esta escrito no papel e não como a peça foi originalmente trazida à vida. Não há documentação, não há fitas gravadas – há somente estudiosos, mas nenhum deles, é claro, tem conhecimentos de primeira mão. As verdadeiras interpretações antigas se foram todas – só sobreviveram algumas imitações, na forma de atores tradicionais, que continuam a representar de maneira tradicional. Estes tiram sua inspiração não de fontes reais, mas imaginárias, como a lembrança de um som que um velho ator empregou certa vez, som que, por sua vez, já era lembrança de um estilo de um predecessor.

Vi, certa vez, num ensaio da Comédia Française, um ator muito jovem diante de um ator muito velho. O jovem falava e mimava o papel do velho, como se fosse um

reflexo num espelho. Isso não deve ser confundido com a grande tradição, digamos dos atores Nô, passando cultura oralmente de pai para filho. Nesse último caso é o sentido que é comunicado – e o sentido nunca pertence ao passado. Pode ser corrigido na própria experiência presente de cada homem. Mas imitar o aspecto exterior da representação somente perpetua o maneirismo difícil de ser relacionado a qualquer coisa.

Novamente a respeito de Shakespeare ou vimos ou lemos o mesmo conselho – represente o que está escrito. Mas o que é que está escrito? Alguns sinais no papel. As palavras de Shakespeare são documentação das palavras que ele queria que fossem faladas, palavras destinadas a sair, sob forma de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação de pausa, de ritmo e gesto que deviam fazer parte integrante de significado verbal. Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Este processo acontece dentro do dramaturgo. É repetido dentro do ator. Ambos talvez estejam apenas conscientes das palavras. Ma tanto para autor, como depois para ator, a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante de invisível. Alguns escritores tentam ressaltar suas intenções com rubricas e explicações. Entretanto não podemos deixar de nos surpreender com o fato de que os melhores dramaturgos não se explicam muito. Reconhecem que indicações demais serão provavelmente inúteis. Reconhecem que a única maneira de encontrar o verdadeiro caminho para dizer a palavra é através de um processo criativo original; fato que não se pode nem ignorar nem simplificar. Infelizmente no momento em que um amante fala, ou um rei murmura, nós nos precipitamos para colocar um rótulo: o amante é romântico, o rei é nobre. E antes de nos darmos conta, estamos falando de amor romântico e nobreza real, como se fossem objetos que pudéssemos segurar nas mãos com a pretensão que os atores observem e assumam. Mas esquecemos que não se trata de substância física, esquecemos que não existem. Se as procuramos, o melhor que podemos fazer é um trabalho aproximativo, reconstruções a partir de livros e pinturas. Se pedimos a um ator que represente um estilo romântico ele tentará heroicamente, pensando que sabe o que queremos dizer. Mas em que, efetivamente, pode ele se basear? Intuição, imaginação e num livro de notas de memórias teatrais. Tudo isso lhe dará um vago romantismo, que ele irá misturar com uma disfarçada imitação de algum ator mais velho que admira. Se buscar em suas próprias experiências, o resultado talvez não seja de acordo com o texto. Se só representar o que pensa ser o texto, fará uma imitação convencional. De um modo ou de outro, o resultado será sempre comprometido e quase sempre esse compromisso é pouco convincente. E vão pretender que as palavras que aplicamos às peças clássicas, como musical, poética, maior que a vida, nobre, heróica, romântica, tenham qualquer sentido absoluto. São reflexos da atitude crítica de uma época específica, e tentar montar uma peça de acordo com estas regras e nos dias de hoje é o caminho mais certo na direção do Teatro Morto: um Teatro Morto com tal respeitabilidade pode até passar como verdade viva.

Fazendo certa vez uma conferência sobre este tema, pude testá-lo na prática. Por sorte havia uma senhora na platéia que nunca havia lido nem visto o rei Lear. Dei-lhe a primeira fala de Goneril e pedi-lhe que a dissesse da melhor maneira possível, usando qualquer valor que encontrasse na fala. Ela leu com muita simplicidade e o texto emergiu com muita eloqüência e graça. Então expliquei que era a fala da mulher má, e sugeri que ela lesse cada palavra com hipocrisia. Ela tentou, a platéia viu que luta, difícil e sem naturalidade, se tratava com a música simples das palavras, enquanto a senhora procurava representar com uma intenção:

Senhor, eu vos amor mais do que possam as palavras exprimir;
Com mais amor que visão, o espaço e a liberdade;
Além do que pode ser avaliado, raro ou valioso;
Não menos que a vida, com graça, saúde, beleza, honra;
Mais do quanto o filho haja jamais amado ou o pai encontrado o amor;
Um amor que torna mesquinho o alento e incapaz a fala;
Muito além de tudo isso eu vos amo. (2)

Qualquer pessoa pode tentar por si própria. É só experimentar. As palavras são de uma dama de classe e linhagem, acostumada a se expressar em público, uma pessoa dotada de naturalidade e aplomb social. Se se procura traços que possam antever sua personalidade, não encontraremos mais do que uma fachada e, a fachada bem se vê, é de elegância e graça. Entretanto, se pensamos nos espetáculos em que Goneril fala essas primeiras linhas com vilania macabra e olhamos a fala outra vez, ficamos perdidos procurando o que pode sugerir isso, além de preconceitos sobre as posições morais de Shakespeare. De fato, se Goneril em sua primeira entrada em cena não representa um monstro, mas apenas o que as palavras sugerem, então todo o equilíbrio da peça se altera – e nas cenas seguintes, a sua vilania e o martírio de Lear não são nem tão crus, nem tão simplificados como poderia parecer. Naturalmente, no final da peça vemos que as ações de Goneril fazem dela o que chamamos um monstro
– mas um monstro real, ao mesmo tempo complexo e compulsivo.

Num teatro vivo, começaríamos o ensaio diário testando as descobertas do dia anterior, prontos para acreditar que a verdadeira peça nos escapou mais uma vez. Mas o teatro morto trata os clássicos supondo que, em algum lugar alguém já descobriu e definiu como o drama deve ser representado. Este é o problema permanente que nós livremente chamamos de estilo. Todo trabalho tem seu próprio estilo. No momento em que tentamos especificar este estilo estamos perdidos. Lembro-me vivamente quando, pouco depois da temporada em Londres da Ópera de Pequim, veio outra ópera chinesa rival, vinda de Formosa. A companhia de Pequim ainda estava em contato com suas fontes e cada noite recriava seus temas antigos; a companhia de Formosa, trabalhando com os mesmos temas, estava imitando a lembrança que possuía deles, passando por cima de alguns detalhes, exagerando os trechos espetaculares, esquecendo o sentido – nada era recriado. Mesmo este estranho estilo exótico, a diferença entre vida e morte estava nítida e clara.

A verdadeira Ópera de Pequim foi exemplo de uma arte teatral onde as formas exteriores não mudam de geração para geração, e há poucos anos atrás parecia estar congelada de forma tão perfeita que continuaria assim para sempre. Hoje até mesmo essa soberba relíquia acabou. Sua força e sua qualidade possibilitaram-lhe a sobrevivência bem além de seu tempo, como um monumento. Mas veio o dia em que a lacuna entre ela e a vida da sociedade à sua volta se tornou grande demais. A Guarda Vermelha reflete uma outra China. São poucas as idéias e atitudes da tradicional Ópera de Pequim que se relacionam com a nova estrutura de pensamento no qual vive hoje o povo chinês. Hoje, na Ópera de Pequim, os imperadores e princesas foram substituídos por proprietários de terras e soldados e a mesma incrível habilidade acrobática é usada para falar de temas visceralmente diferentes.

Para um ocidental isso parece uma perda terrível e nos é fácil chorar lágrimas de intelectual bem comportado. Naturalmente é trágico que este milagroso patrimônio tenha sido destruído. Mas ao mesmo tempo eu sinto que a atitude implacável dos chineses para com um de seus tesouros mais valiosos atinge o âmago do teatro vivo. O

teatro é sempre uma arte autodestrutiva, sempre escrito no vento. Um teatro profissional reúne pessoas diferentes todas as noites e fala com elas através da linguagem do comportamento. Um espetáculo fica pronto e normalmente ele é representado – e deve ser repetido tão bem quanto o melhor nível já alcançado. Mas desde o dia em que fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer.

No teatro de Arte de Morcou, em Tel Aviv, no Habimah, produções têm durado quarenta anos ou até mais. Eu assisti a uma fiel remontagem da Princesa Turandot, espetáculo montado na década de 1920 por Vakhtangov. Já assisti ao trabalho do próprio Stanislavski, perfeitamente conversado. Mas nenhum destes espetáculos tinha mais interesse do que o de um antiquário, nenhum possuía a vitalidade da invenção nova. Em Straford, onde nos preocupamos em não representar nosso repertório a ponto de exauri-lo como bilheteria, nós discutimos isso de forma bastante empírica – o máximo que uma montagem pode viver, concordamos, são cinco anos. Não são apenas os penteados, os figurinos e a maquiagem que parecem ultrapassados. Todos os diferentes elementos de montagem – os compostamentos abreviados que passam a representar certas emoções, os gestos e tons de voz oscilam permanentemente numa invisível bolsa de valores. A vida se agita, influências atuam sobre ator e público; sobre outras peças, outras artes, o cinema, a televisão, acontecimentos cotidianos, tudo se unifica num constante reescrever da história, retificando a verdade cotidiana. Nas lojas de moda, alguém bate numa mesa e diz: as botas estão decididamente na moda. Este é um fato existencial. Um teatro vivo, que pensa poder se colocar acima de algo tão trivial como a moda, vai degenerar. No teatro, toda forma, uma vez nascida, é mortal; toda forma tem que se reconhecida e sua nova concepção trará as marcas de todas as influências que a cercam. Neste sentido o teatro é relatividade.

Entretanto, um grande teatro não é uma casa de modas; elementos perpétuos retornam a certos eventos fundamentais e sustentam toda atividade dramática. A armadilha mortal é separar as verdades eternas das variações superficiais; é uma forma sutil de exibicionismo, e é fatal. Por exemplo, aceita-se que cenário, figurinos, música são um desafio para diretores e cenógrafos: precisam ser renovados. Quando se trata de atitudes e comportamentos, temos bem menos clareza, e tendemos a acreditar que estes elementos, se fiéis ao texto, podem continuar a ser expressos da mesma maneira, ou quase.

Intimamente ligado a isso está o conflito entre diretores de teatro e músicos em produções de óperas, quando formas totalmente diferentes, drama e música, são tratadas como se fossem uma única. Um músico esta lidando com uma textura que é o mais perto que o homem pode chegar de uma expressão do invisível. Sua partitura mostra essa invisibilidade e o som é produzido por instrumentos que praticamente nada mudaram. A personalidade do músico não importa; um clarinetista magro pode facilmente fazer um som mais gordo do que um clarinetista gordo. O veículo da música, em suma, está separado da música. Por isso a música vai e vem, sempre da mesma maneira, livre da necessidade de ser revisada e renovada.

Mas o veículo do drama é carne e osso, e aqui leis completamente diferentes estão agindo. O veículo e a mensagem não podem ser separados. Somente um ator nu pode começar a assemelhar-se a um instrumento puro como um violino, e somente se ele possui um físico completamente clássico, sem barriga, sem pernas arqueadas. Um dançarino está às vezes próximo desta condição, e pode reproduzir gestos formais sem alterações feitas por sua própria personalidade ou pelos movimentos exteriores da vida. Mas no momento em que o ator se veste e fala com sua própria língua, está entrando no território variável de manifestação e existência que partilha com o espectador. Como a

experiência do músico é tão diferente ele participa com o espectador. O músico, exatamente porque sua experiência é completamente diversa, encontra dificuldade em compreender por que aqueles trechos operísticos tradicionais que faziam rir Verdi e obrigavam Puccini a dar grandes palmadas nos joelhos, hoje não são mais nem divertidos, nem iluminantes. A grande Ópera, naturalmente, é o Teatro Morto levado ao absurdo. Ópera é um pesadelo de disputas imensas sobre mínimos detalhes; de anedotas surrealistas que giram em torno da mesma afirmação: nada precisa mudar. Tudo em ópera tem que mudar, mas em ópera a mudança é impedida.

Novamente precisamos acautelar-nos contra a indignação, pois se tentarmos simplificar o problema supondo que a tradição seja a barreira fundamental entre nós e um teatro vivo, mais uma vez estaremos evitando as causas verdadeiras. Há um elemento morto em toda parte; na formação cultural, em nossos valores artísticos herdados, na estrutura econômica, na vida do ator, na função do crítico. Se examinarmos isso, veremos que, enganosamente, o oposto também parece verdadeiro. Pois, contidos no Teatro Morto, se encontram frequentemente lampejos que podem ser vassaladores, abortivos ou até momentaneamente satisfatórios.

Em Nova York, por exemplo, o elemento mais morto é certamente o econômico. Isto não quer dizer que todo trabalho seja ruim; mas num teatro onde uma peça, por várias razões econômicas, não pode ser ensaiada mais do que três semanas, está deturpada de início. Tempo não é o princípio criador nem o destruidor: não é impossível conseguir resultados surpreendentes em três semanas. Às vezes o que no teatro chamamos livremente de alquimia , ou sorte, traz um surpreendente jato de energia. E então invenção segue invenção numa imediata reação em cadeia. Mas isto é raro: o bom senso mostra que , se o sistema rigidamente impede que, na maioria dos casos, mais do que três semanas de ensaio, o resultado é sacrificado. Nenhuma experiência é realizado e nenhum risco artístico é possível. O diretor tem que despachar a mercadoria ou ser despedido, e o ator também. Naturalmente o tempo pode também ser muito mal utilizado. É possível passar meses e meses discutindo, preocupando-se, improvisando, sem que depois isso apareça no espetáculo. Vi na União Soviética produções de Shakespeare tão convencionais como concepção que faziam pensar que nem mesmo dois anos de trabalho inteiros de discussão e estudo dariam melhores resultados que os alcançados, sem maiores estudos, em três semanas por companhias sem recursos. Conheci um ator que ensaiou Hamleth durante anos e nunca chegou a representá-lo porque o diretor morreu antes de encenar a peça. Por outro lado, produções de peças russas, ensaiadas no método stanialavskiano durante anos, ainda atingem um nível de representação excepcional. O Berliner Ensemble conseguiu criar um repertório de ótima qualidade que, impreterivelmente, cada vez que acaba de ser representado, obtém o "completamente exaurido" - e cada um deles lota o teatro inteiramente todas as noites. Em simples termos capitalistas, isto é melhor negócio do que o teatro comercial, onde espetáculos mal feitos e remendados raramente obtêm sucesso. Na Broadway ou em Londres são incontáveis, cada temporada, as montagens caríssimas que, depois de uma ou duas semanas, caem miseravelmente, contra uma ou outra montagem de sucesso que se insinua não se sabe muito bem como. Mesmo assim, a percentagem de desastres não sacudiu o sistema nem a crença de que, de alguma maneira, no fim tudo se resolve às mil maravilhas. Na Broadway os preços de ingressos continuam subindo e, paradoxalmente, enquanto cada temporada se torna mais desastrosa, o grande sucesso da temporada encaixa mais dólares. Enquanto cada vez menos pessoas ocupam as platéias, somas cada vez maiores entram nas bilheterias. Até que chegue o dia em que um último milionário estará pagando uma fortuna para ver um espetáculo especial só

para ele. É assim que o mau negócio para uns constitui bom negócio para outros. Todos se lamentam, e mesmo assim muitos querem que o sistema perdure.

As consequências artísticas são graves. A Broadway não é uma selva, e sim uma máquina dentro da qual muitas peças se encaixam confortavelmente. Entretanto, cada uma destas peças foi brutalizada, foi deformada para um único teatro do mundo onde todo artista – com isso me refiro a cenógrafos, compositores, eletricistas e também atores – necessita de um agente para a sua proteção pessoal. Parece melodramático, mas em certo sentido todos estão em contínuo perigo; seu emprego, sua reputação, seu meio de vida oscilam diariamente. Em teoria, esta tensão devia levar a uma atmosfera de terror, e, se fosse esse o caso, ver-se-ia com clareza o seu poder destruidor. Na prática, entretanto, essa tensão subjacente conduz diretamente à célebre atmosfera da Broadway, muito emocional, palpitante, de um aparente calor humano e boa disposição.

No primeiro dia de ensaio da House of Flowers, seu compositor Harold Arlen chegou usando a escovinha azul na lapela, com champanha e presentes para todos nós. Enquanto abraçava e beijava a torto e a direito o elenco, Truman Capote, que havia escrito o libreto, me sussurrou maldosamente: "Hoje tudo são flores. Os advogados virão amanhã." Era verdade. Pearl Bailey apresentou-me uma conta de 50.000 dólares antes que o espetáculo chegasse ao palco. Para um estrangeiro – visto o problema em retrospectiva – tudo foi divertido e emocionante – tudo é rotulado e desculpado pelo termo show business- mas em termos precisos, o calor humano brutal está diretamente relacionado a falta de segurança emocional. Em tais condições raramente existe calma e segurança para que alguém ouse expor-se. Refiro-me à verdadeira intimidade, pouco espetacular, que o longo trabalho e a verdadeira confiança nas outras pessoas proporcionam. Na Broadway um gesto cru de franqueza é fácil de encontrar, mas isso nada tem a ver com a sutil e sensível inter-relação entre pessoas que trabalham juntas, a confiança mútua.

Quando os americanos têm inveja dos britânica, é esta estranha sensibilidade, este dar e receber desigual e espontâneo, que a provoca. Chamam isto de estilo, e o consideram um mistério. Quando a distribuição doa papéis é feita em Nova York, e afirmam que um certo ator "tem estilo", isto geralmente significa a imitação da imitação de um europeu. No teatro americano as pessoas falam seriamente de estilo como se fosse um modo de ser que pudesse ser adquirido. Convencidos pelos críticos de que eles tem "it", fazem tudo para perpetuar a noção de que estilo é algo raro, que só alguns senhores possuem. No entanto nos Estados Unidos poderiam ter um grande teatro próprio. Possuem todos os elementos; há força, coragem, humor, capital e capacidade de afrontar as situações adversas.

Uma manhã eu estava no Museu de Arte Moderna vendo o enxame de pessoas entrando pelo preço de um dólar. Quase todos tinham o rosto vivo e o aspecto típico de uma boa platéia – utilizo aqui o simples padrão pessoal de um público para o qual gostaríamos de fazer espetáculos. Em Nova York existe potencialmente um dos melhores públicos de teatro do mundo. Infelizmente, quase nunca vai ao teatro. Raramente vai porque os preços soa muito elevados. É claro que pode pagar, mas já se decepcionou inúmeras vezes. Não é sem razão que Nova York é o lugar onde os críticos são os mais poderosos e severos do mundo. Foi o público que , ano após ano, viu-se forçado a elevar simples homens falíveis a categoria de peritos pesquisadíssimos. Acontece o mesmo quando um colecionador compra um trabalho caro: ele não pode correr o risco sozinho. A tradição dos avaliadores, especialistas em trabalhos de arte, como George Duveen, atingiu as bilheterias. Portanto o círculo está fechado; não só os artistas, mas também o público precisa de seus guarda-costas – e a maioria dos curiosos,

inteligentes, inconformados, fica de fora. Esta situação não ocorre exclusivamente em Nova York. Tive uma experiência bastante semelhante quando montamos uma peça de John Arden, Sargent Musgrave´s Dance, em Paris, no Athenée. Foi um verdadeiro fracasso – quase toda a imprensa se manifestou contra e nós estávamos representando para casas virtualmente vazias. Convencidos de que a peça tinha público em algum lugar da cidade, anunciamos que realizaríamos três espetáculos gratuitos. Foi tal a afluência de público que estes espetáculos se transformaram em estréias alucinantes. Multidões lutavam para entrar, a polícia teve que instalar grades de ferro na sala de espera, e a peça em sim se transformou num espetáculo magnífico; os atores, estimulados pelo calor do público, realizaram suas melhores interpretações, o que por sua vez lhes proporcionou verdadeiras ovações da platéias. O teatro que na noite anterior parecia um cemitério frio, agora zumbia com conversa e ruído de sucesso. No final, acendemos as luzes para a platéia e olhamos o público. Na sua maior parte jovens, todos bem vestidos, um pouco formais, com ternos e gravatas. Françoine Spira, diretora de teatro, veio ao palco:

- Há alguém aqui que não podia ter pago o preço do ingresso?

Um homem levantou a mão

– E os outros, por que esperaram para entrar grátis?

– A crítica foi contra.

– Vocês acreditam na crítica?

Um coro bem alto disse: - Não!

– Então, por quê...?

E de todos os lados a mesma resposta – o risco é grande demais, as decepções excessivas. Aqui vamos como se traça o círculo vicioso. Com obstinação, o Teatro Morto cava sua própria sepultura.

Ainda pudemos atacar o problema pelo outro lado. Se o bom teatro depende da boa platéia, então toda platéia tem o teatro que merece. Contudo, deve ser muito difícil para os espectadores serem informados da responsabilidade de uma platéia. Como pode isso ser encarado na prática? Triste seria o dia em que as pessoas fossem ao teatro por obrigação. Uma vez dentro do teatro, a platéia não se pode forçar a ser melhor do que é. Em certo sentido, não há nada que um espectador possa fazer. E, entretanto, tudo depende dele.

Quando a Royal Shakespeare Company apresentava o rei Lear em excursão através da Europa, o espetáculo enriqueceu a medida que prosseguia e as melhores apresentações foram realizadas entre Budapeste e Moscou. Foi fascinante ver como uma platéia, composta na sua maior parte de pessoas com pouco conhecimento de inglês, podia tão facilmente influenciar o elenco. Estas platéias traziam consigo três coisas: um amor pela peça em si, verdadeira sede de contato com estrangeiros e, acima de tudo, uma experiência de vida da Europa, nos últimos anos, que lhes permitia chegar diretamente aos dolorosos temas da peça. O grau de atenção que este público trazia se expressava em silêncio e concentração: um sentimento que afetava os atores, como se uma luz brilhante se projetasse sobre seus trabalhos. Em consequência, os trechos mais obscuros foram iluminados, representados com uma complexidade de sentido e um requintado uso da língua inglesa que poucas platéias podiam literalmente seguir, mas que todas podiam sentir. Os atores sentiam-se estimulados quando seguiram para os Estados Unidos, preparados para dar a um público de língua inglesa tudo que haviam aprendido. Fui forçado a voltar para a Inglaterra e só me encontrei com a companhia algumas semanas depois, em Filadélfia. E fiquei surpreso e desanimado, pois muito da qualidade do espetáculo desaparecera. Eu queria culpar os atores, mas estava claro que

eles se esforçaram o máximo. Era a relação com o público que mudara. Em Filadélfia o público entendia inglês perfeitamente, mas a platéia era na maior parte composta por pessoas que iam ao teatro por motivos convencionais – porque era um acontecimento social, porque as esposas insistiam e assim por diante. Sem dúvida existia uma maneira de envolver esse público com o Rei Lear. Mas não era a nossa maneira. A austeridade deste espetáculo, que parecera tão correto na Europa, não fazia mais sentido. Vendo pessoas bocejar, me senti culpado, compreendendo que se exigia algo mais de nós. Eu sabia que se estivesse montando o Rei Lear para o público de Filadélfia, precisaria, sem transgredir, acentuar tudo de outra maneira – e, em termos imediatos, teria feito a peça funcionar melhor. Mas com uma produção estabelecida, em excursão, nada mais podia fazer. Os atores, entretanto, estavam respondendo instintivamente à nova situação. Enfatizavam tudo que pudesse prender os espectador – isto, quando havia um pouco de ação excitante ou uma eclosão de melodrama, exploravam-no, representavam mais alto e de forma crua. E, é claro, passavam voando pelos trechos intrincados, de que a platéia não-inglesa poderia ter apreciado integralmente. Afinal, nosso empresário levou a peça para o Lincoln Center em Nova York – um auditório gigante, de acústica ruim, onde a platéia se ressentia do distante contato com o palco. Fomos colocados neste vasto teatro por causas econômicas: uma simples ilustração de como um círculo fechado de causa e efeitos se produz de forma que o público errado, ou o lugar errado, ou ambos, extraem dos atores seu trabalho mais bruto. Novamente os atores respondiam instintivamente às condições presentes. Não tinham alternativa: encaravam a platéia de frente, falavam alto e, com toda razão, jogavam fora tudo que se tornara valioso em seu trabalho. Este perigo é inerente a qualquer excursão, porque em certo sentido dão poucas as condições para que a representação original se conserve e o contato com a platéia nova é muitas vezes um problema de sorte.

Nos velhos tempos os atores ambulantes naturalmente adaptavam seu trabalho a cada lugar novo: as elaboradas produções modernas não possuem essa flexibilidade. Aliás, quando representamos US, um espetáculo happening engajado na Royal Shakespeare Company, sobre a Guerra do Vietnã, decidimos recusar todos os convites para excursionar. Cada elemento do espetáculo fora criado somente para os setores específicos da população londrina que compareciam ao Teatro Aldwich, em 1966. O fato de não possuirmos um texto, trabalhado e montado de antemão por um dramaturgo, era a condição fundamental desta experiência. O contato com a platéia, estabelecido através de uma especial comunhão de idéias, tornara-se a substância do espetáculo. Se tivéssemos estruturado um texto, poderíamos ter representado em outros lugares, mas sem ele, éramos como um grupo fazendo um happening – e, com o passar do tempo, todos nós sentimos que alguma coisa se perdera em representar US mesmo numa temporada de cinco meses em Londres. Uma única apresentação teria atingido o clímax do espetáculo. Nosso erro foi no sentirmos obrigados a incluir US em nosso repertório. Um repertório se repete e, para ser repetido, algo tem que ser fixado (3). As regras da censura britânica não permitem que atores adaptem e improvisem nos espetáculos (4). Justamente neste caso, fixar era o início de um deslize em direção do Morto – a vivacidade dos atores foi se esvaindo à medida que diminuía o imediatismo da relação com o público e o seu tema.

Durante uma conferência que fiz para um grupo de universitários, tentei ilustrar como uma platéia afeta os atores segundo o tipo de atenção que presta. Pedi um voluntário. Um homem veio a frente e entreguei-lhe uma folha de papel na qual estava escrita uma fala da peça de Peter Weiss sobre Auschwitz – The Investigation. O trecho era a descrição de corpos dentro de uma câmara de gás. Enquanto o voluntário apanhava

o papel e o lia para si próprio, o público dava risadinhas, como sempre faz quando vê um dos seus exposto à um papel de bobo. Mas o voluntário estava por demais atingido e horrorizado pelo que estava lendo para reagir com o habitual sorriso amarelo, que sempre aparece nessas ocasiões. Algo da sua serenidade alcançou o público e fez se silêncio. Então, a meu pedido, o voluntário começou a ler em voz alta. As primeiras palavras estavam carregadas com seu próprio sentido de horror e com a reação do leitor a elas. Imediatamente a platéia compreendeu. Uniu-se á ele, a fala dele. A sala de conferência e o voluntário sumiram de vista: A evidência nua de Auschwitz era tão poderosa que nos invadiu a todos, por completo. Não só o leitor continuou a falar em meio a um silêncio chocado e atento, mas também sua leitura foi tecnicamente perfeita – não possuía graça nem falta de graça, habilidade nem falta de habilidade – foi perfeita porque não lhe sobravam nem um pouco de atenção para concentrar-se em si próprio, para pensar se estava ou não usando a entonação correta. Ele sabia que a platéia o queria ouvir, e estava disposto a deixar que seu público ouvisse: as imagens encontraram seu próprio nível e guiaram sua voz inconscientemente para o volume e tom apropriados.

Depois disso pedi outro voluntário e dei-lhe uma fala de Henrique V: era uma lista de nomes e números de ingleses e franceses mortos depois da batalha. Quando leu em voz alta, surgiram todas as falhas do ator amador; porque bastou uma olhadela no volume das obras de Shakespeare para provocar-lhe uma série de reflexos condicionados que interviram na leitura dos versos. Usou uma voz falsa com o objetivo de ser "nobre" e "histórico". Arredondou os lábios em torno de cada palavra, inventou bizarros acentos tônicos, ficou com a língua presa, tenso e confuso; enquanto o público escutava desatento e irrequieto. Quando acabou, perguntei ao público por que não havia aceito a lista de mortos de Agincourt com tanta seriedade quanto a descrição da morte em Auschwitz. Isto provocou uma discussão viva:

– Agincourt pertence ao passado.
– Mas Auschwitz também pertence ao passado.
– Mas é só quinze anos.
– Então quanto tempo é necessário ?
– Quando é que um cadáver se torna um cadáver histórico?
– Quanto anos tornam um homicídio romântico?

Deixei que o debate esquentasse por um tempo e, então, propus uma experiência. O ator amador leria a fala novamente, parando um momento depois de cada nome: a platéia tentaria silenciosamente, durante a pausa, relembrar e unir as impressões de Auschwitz e Agincourt. E assim tentaria encontrar um meio de acreditar que esses nomes foram uma vez indivíduos, de maneira tão viva como se a carnificina houvesse ocorrido no passado recente. O amador começou a ler. E a platéia se empenhou arduamente, representando a sua parte. Quando ele disse o primeiro nome, o semi-silêncio passou a ser um silêncio denso, cuja tensão atingiu o leitor. Havia emoção na leitura, partilhada por ele e pela platéia. E isto desviou toda a atenção do leitor para longe de si, na direção do assunto que lia. Agora a concentração da platéia passou a guiá-lo: suas inflexões eram simples, seus ritmos verdadeiros. Isto por sua vez, aumentava o interesse da platéia. Finalmente a corrente se formou, simultaneamente, entre a platéia e o ator amador. Quando a experiência terminou, nenhuma explicação foi necessária; a platéia se havia visto em ação. E havia entendido quanto substrato podia conter o silêncio.

Como toda experiência, esta, era naturalmente artificial: aqui a platéia tinha recebido um papel insolitamente ativo, como resultado, dirigiu um ator inexperiente. Geralmente um ator de experiência lendo um trecho como este, conseguirá impor à

platéia um silêncio que está na razão direta do grau de verdade que der ao texto. Excepcionalmente, um ator pode dominar por completo qualquer platéia e então, como um hábil toureiro, é capaz de trabalhar a platéia como quiser. Normalmente, entretanto, isto não pode vir somente do palco. Por exemplo, tantos os intérpretes como eu encontramos mais satisfação quando representamos A Visita da Velha Senhora e Marat/Sade nos Estados Unidos do que na Inglaterra. Os ingleses se recusavam a aceitar A Visita em seus próprios termos; o tema da peça é a crueldade latente em qualquer pequena comunidade. Quando representamos nas províncias inglesas, para casas praticamente vazias, a reação dos que iam ao teatro era "não é real", "não poderia ter acontecido". E gostavam ou não gostavam no nível da fantasia. O Marat/Sade agradou em Londres, não tanto como a peça sobre a revolução e loucura, mas, sim, como uma demonstração de teatralidade. Os dois termos contrastantes "literário! E "teatral" têm muitos sentidos, mas no teatro inglês, quando usadas como elogio, elas quase sempre descrevem maneiras de evitar contato com temas embaraçante. O público dos estados Unidos, entretanto, reagiu a ambas as peças de forma muito mais direta. Aceitara, sem reservas, a sugestão de que o homem é ávido e assassino, um louco em potencial. Foram atingidos e envolvidos pelo material do drama. E, no caso de A Visita, frequentemente nem comentavam o fato de que a estória era contada de modo um pouco insólito e expressionista. Simplesmente discutiam o que a peça dissera. Os grandes sucessos de Kaza-Willians-Miller, o Quem tem medo de Vírginia Wolf? de Albee, atraíam platéias que se encontravam com os atores no terreno comum do argumento e do interesse: e estes foram acontecimentos prodigiosos porque o círculo de representação era estimulante e completo.

Nos Estados Unidos, correntes poderosas reconhecem o Morto e sugere uma forte reação contra ele. Anos atrás o Actor´s Studio começou a existir para dar fé e continuidade aqueles infelizes artistas que sofriam com os reveses do métier. Baseado num estudo muito sério e sistemático de um dos filões da doutrina de Stanislavski, o Actor´s Studio desenvolveu um notável estilo de representação, que correspondia perfeitamente às necessidades dos dramaturgos e público da época. Os atores ainda tinham que conseguir resultados em três semanas, mas eram agora sustentados pela tradição da escola e não vinham de mãos vazias ao primeiro ensaio. Esta base deu força e integridade ao seu trabalho. O ator do chamado Método era treinado para recusar imitações esteriotipadas da realidade e para procurar algo mais real em si mesmo. Precisava, então, apresentar isso vivendo-o e, portanto, representar tornou-se um estudo profundamente naturalista. "Realidade" é uma palavra com muitos sentidos,mas aqui era entendida como aquela parte real que refletia as pessoas e os problemas que cercavam o ator. E coincidia com as partes da existência que os escritores do momento, Miller, Tenesse Willians, Inge, estavam tentando transmitir. Exatamente da mesma maneira, o teatro de Stanislavski baseava sua força no fato de corresponder às necessidades dos melhores clássicos russos, todos levados à cena de maneira naturalista. Por vários anos, na Rússia, a escola, o público e a peça haviam constituído um todo coerente. Então Meyerhold desafiou Stanislavski, propondo um estilo diferente de representar, na tentativa de captar outros elementos da "realidade". Mas Meyrhold desapareceu. Hoje, nos Estados Unidos, o tempo está maduro para que surja um Meyrhold, já que representações naturalistas da vida não mais parecem adequadas aos americano para expressar as forças que os guiam. Agora Genet é discutido, Shakespeare reavaliado, Artaud citado. Há muita discussão sobre ritual: e tudo por motivos bem realistas, pois há muitos aspectos concretos da vida americana que só podem ser captados assim. Há bem pouco tempo os ingleses invejavam a vitalidade do teatro

americano. Agora o pendulo balança na direção de Londres, como se os ingleses possuíssem todas as chaves. Anos atrás, vi uma moça no Actor´s Studio que interpretava uma fala da Lady Macbeth fingindo ser uma árvore: quando descrevi isto na Inglaterra, pareceu engraçado, e mesmo hoje muitos atores ingleses ainda tem que descobrir porque os exercícios que parecem estranhos são tão necessários. Em Nova York, entretanto, aquela moça não precisara aprender nada sobre o trabalho do grupo de improvisação. Aceitara-os com naturalidade. Mas precisava compreender, isto sim, o sentido e as exigências da forma. De pé, com os braços no ar, tentando "sentir" ela esbanjava seu ardor e energia inutilmente, na direção errada.

Tudo isto nos traz de volta ao mesmo problema. A palavra "teatro" não tem um lugar exato na sociedade, nenhum propósito claro, só existe em fragmentos: um teatro corre atrás de dinheiro, outro de glória, outro ainda de emoção, um outro busca a política, outro a diversão. O ator é embrulhado, jogado de um lado para o outro – desnorteado e consumido por condições fora de seu controle. Os atores podem as vezes parecer ciumentos ou vulgares. Mas nunca conheci um ator que não quisesse trabalhar. Este desejo de trabalhar é sua força. É o que faz com que profissionais em qualquer lugar se compreendam uns aos outros. Mas o ator não pode reformar a sua profissão sozinho. Num teatro com poucas escolas e nenhum objetivo, ele geralmente é a ferramenta agrícola, ao invés de ser o instrumento musical – mesmo quando o teatro volta ao ator, o problema permanece: a representação morta se torna o centro da crise. O dilema do ator não pertence exclusivamente aos teatros comerciais, com o tempo inadequado para ensaio. Cantores e frequentemente dançarinos conservam professores ao seu lado até o fim de seus dias, enquanto que os atores, uma vez lançados, não têm nada nem ninguém que os ajude a desenvolver seus talentos. Se isto nos parece alarmante no teatro comercial, o mesmo se aplica às companhias permanentes (5).

Depois que o ator alcança uma certa posição, ele não faz mais dever de casa. Por exemplo, um ator jovem, ainda não formado nem desenvolvido, mas estourando de talento, cheio de possibilidades latentes, descobre rapidamente o que pode fazer, e depois de tornar-se senhor de suas dificuldades iniciais, com um pouco de sorte ele talvez se encontre na invejável posição de ter um emprego de que gosta, além de estar sendo, ao mesmo tempo pago e admirado. Se pretende desenvolver a próxima fase terá de ir além da sua aparente capacidade e começar a explorar o que realmente se torna difícil. Mas ninguém tem tempo para dedicar-se a este tipo de problema. Seus amigos são de pouca utilidade, seus pais certamente nada sabem sobre sua arte, e seu agente, que talvez seja bem intencionado e não desprovido totalmente de inteligência, não está disposto a desviá-lo de boas ofertas e bons papéis, em troca de qualquer outra coisa que, quem sabe, lhe permitira uma satisfação maior. A carreira e o desenvolvimento artístico não caminham necessariamente juntos; frequentemente o ator, enquanto sua carreira progride, seu desenvolvimento artísticos permanece estagnado. É uma triste história, e todas as exceções confirmam a regra.

Como é que o ator comum passa seus dias? Naturalmente varia muito: fica deitado na cama, bebendo, indo ao cabelereiro, ao agente, filmando, gravando, lendo, às vezes estudando, mesmo ultimamente, brincando um pouco com a política. Mas não vem ao caso se usa seu tempo de modo frívolo ou sério: pouco do que ele faz se relaciona com a sua preocupação principal – não ficar parado como ator – o que significa não ficar parado como ser humano, o que significa trabalho dedicado a sua valorização artística – e onde é que tal trabalho pode ocorrer? Diversas vezes trabalhei com atores que depois do preâmbulo usual de que eles "se põem nas minhas mãos" são tragicamente incapazes, por mais que se esforcem, de largar por um breve instante,

mesmo em ensaio, a imagem de si próprios que enrigeceu em volta de um interior vazio. Nas ocasiões em que é possível penetrar nesta casca, é como despedaçar a imagem de um aparelho televisor.

Na Inglaterra, parece que de repente temos uma nova e maravilhosa raça de jovens atores. Sentimos que estamos testemunhando duas filas de homens numa fábrica encarando direções opostas: uma fila se retira arrastando os pés, cinzentos, cansados, enquanto a outra avança fresca e vigorosa. Ficamos com a impressão de que uma fila é melhor que a outra, que a fila nova é feita de material melhor. Isto é uma parte da verdade, mas no final a nova estará tão cansada e cinzenta quanto a velha: é o resultado inevitável de certas condições que ainda não mudaram. A tragédia é que o status profissional de atores com mais de trinta anos é raramente um reflexo de seus talentos. Existem inúmeros atores que nunca tiveram a chance de cultivar sua própria capacidade inata até a completa maturação. Naturalmente, numa profissão individualista, presta-se falsa ou exagerada importância à casos excepcionais. Atores excepcionais, como todo verdadeiro artista, têm alguma misteriosa química psíquica, semi consciente, mas com três quartas partes ocultas, que eles próprios só podem definir como "instinto", "vozes interiores", e que lhes permite desenvolver sua visão e sua vocação. Casos especiais talvez sigam regras especiais: uma das maiores atrizes do nosso tempo, que durante os ensaios dá a impressão de não estar seguindo nenhum método de trabalho, possui na verdade, um sistema próprio extraordinário, que ela só pode definir articulando em linguagem infantil. "Amassando a farinha hoje, meu bem", ela me disse. "Pondo-a de volta a cozinhas", "precisa de levedura agora", "Estamos moldando a massa esta manhã". Não importa: isto é ciência exata, tanto quanto se ela usasse a terminologia do Actor´s Studio. Mas a sua habilidade de obter resultados restringe-se a ela própria: não pode comunicá-la de nenhuma maneira útil às pessoas ao seu redor. Portanto, enquanto ela "cozinha a sua torta", e o ator ao seu lado está só "fazendo da maneira que ele sente", e o terceiro, na linguagem da escola dramática, está buscando "o super-objetivo stanislavskiano", nenhum verdadeiro trabalho é possível entre eles. Sabe-se perfeitamente que sem uma companhia permanente poucos atores podem prosperar indefinidamente. Todavia, também é preciso enfrentar o fato de que até uma companhia permanente está condenada à mortalidade depois de algum tempo se não tem um objetivo, e, portanto sem objetivo não tem um método; sem método não tem uma escola. Se digo "escola", naturalmente não quero dizer uma academia onde o ator exercite os seus membros num limbo (6). Flexionar músculos somente não basta para desenvolver uma arte; as escala não fazem um pianista, nem os exercícios de dedo ajudam o pincel de um pintor: entretanto um grande pianista pratica exercícios de dedo muitas horas ao dia, e pintores japoneses passam suas vidas praticando o desenho de um círculo perfeito. A arte de representar é num certo sentido a mais exigente de todas, e sem aprendizagem constante o ator para na metade do caminho.

Então quando encontramos o "mortal" quem é o culpado? Dos críticos já se disse até muito, em público e em privado para fazê-los crer seriamente que são eles a origem da pior "mortalidade". Através dos anos gememos e resmungamos sobre "os críticos", como se fossem sempre os mesmos seis homens movendo-se a jato de Paris a Nova York, indo de espetáculos de arte a concertos e teatros, sempre cometendo os mesmo erros monumentais. Ou como se fossem todos como Thomas Becket – o alegre e prostituído amigo do Rei, que no dia em que se tornou cardeal, condenou o próprio Rei, renegou o próprio passado e se pos a criticar todos os seus predecessores. Críticos vão e vêm, entretanto, aqueles que são criticados "os" consideram todos iguais. O nosso sistemas, os jornais, as exigências do leitor, a nota ditada por telefone, os problemas de

espaço tipográfico, a quantidade de porcaria encontrada em nossos espetáculos, o efeito destruidor de fazer o mesmo trabalho repetidamente e durante muito tempo, tudo conspira para impedir um crítico de executar sua função vital. Quando um homem comum vai ao teatro, ele pode dizer que vai apenas para servir a seu próprio prazer; quando, porém um crítico vai ao teatro, ele pode dizer que está a serviço do homem comum, mas isto não é exato. Ele não é somente o homem que fornece "as dicas" da temporada. Um crítico tem um papel muito mais importante, um papel essencial aliás, pois uma arte sem críticos seria constantemente ameaçada por perigos muito maiores.

Por exemplo, um crítico está sempre servindo ao teatro quando está farejando e revelando a incompetência. Se passa a maior parte de seu tempo resmungando, quase sempre tem razão. A terrível dificuldade de fazer teatro tem que ser aceita: é, ou seria, se verdadeiramente praticada com responsabilidade, talvez a mais difícil arte entre todas. Não admite piedade, não há lugar para erro, ou para o desperdício. Um romance pode sobreviver ao leitor que pula páginas ou capítulos inteiros; enquanto o público teatral, susceptível de passar, num piscar de olhos, do prazer ao tédio, pode ser irreversivelmente perdido. Duas horas é um tempo curto, mas ao mesmo tempo uma eternidade. Usar duas horas do tempo do público é uma arte requintada. Entretanto, esta arte, com suas assustadoras exigências, é servida na sua maior parte por trabalhadores cheios de indiferença. Num vácuo mortal existem poucos lugares onde podemos realmente aprender a arte teatral – por isso damos um pulo no teatro oferecendo flores ao invés de ciência. É isto que o infeliz crítico é solicitado a julgar todas as noites.

A incompetência constitui o vício, a situação e a tragédia do teatro mundial em qualquer nível: para comédia ligeira ou musical, documentário político, ou drama em verso, ou ainda um drama clássico a que assistimos, existem centenas de outros textos que na maior parte do tempo são traídos por uma ignorância de técnicas mais elementares. As técnicas de montagem, cenografia, a técnica de falar, atravessar o palco, sentar – até ouvir – simplesmente não são suficientemente conhecidas. Compare o pouco que é necessário – exceto os casos de sorte – para conseguir trabalho em muitos teatros do mundo, com o nível mínimo de destreza exigido, digamos, aos pianistas: pense em quantos milhares de professores de música, em milhares de pequenas cidades sabem tocar todas as notas dos trechos mais difíceis de Liszt ou ler a música de Scriabin. Comparada à simples habilidades dos músicos, a maior parte do nosso trabalho está quase sempre no nível amador. Um crítico verá muito mais incompetência do que competência em suas visitas ao teatro. Uma vez me pediram para dirigir uma ópera num teatro do Oriente Médio, de onde me escreveram francamente, na sua carta convite: "nossa orquestra não tem todos os instrumentos e toca algumas notas erradas, mas até agora nosso público não notou", Felizmente o crítico em geral nota, e neste sentido, sua mais furiosa reação é válida – é um brado à competência. Esta é uma função vital, mas ele ainda tem outra. Ele abre caminhos.

O crítico entra no jogo do "morto" quando não aceita responsabilidade, quando deprecia sua própria importância. Um crítico é geralmente um homem sincero e honesto, profundamente consciente dos aspectos humanos de seu trabalho; é fato que um dos famosos "Açougueiros da Broadway" se sentiu atormentado por saber que dele dependia a felicidade e o futuro de uma série de pessoas. Mesmo assim, mesmo que conheça seu poder de destruição, ele subestima seu poder para o bem. Quando o *status quo* está podre - e poucos críticos em qualquer lugar discordariam disto – a única possibilidade é julgar acontecimentos em relação a um possível objetivo. Este objetivo deveria ser os mesmo para artista e crítico – isto é, um movimento por um teatro menos morto, mas que, por hora, ainda um teatro bastante indefinido. Este é o nosso propósito

final, o objetivo que compartilhamos. Anotar todos os sinais e rastros do caminho é a nossa tarefa comum. Nossas relações com os críticos talvez sejam tensas num sentido superficial; num sentido mais profundo a relação é absolutamente necessária: como peixes no mar, precisamos do talento devorador de cada um para poder perpetuar a existência do leito marinho. Todavia, esta devoração não é ainda nem de longe o bastante: precisamos partilhar o empenho de subir à superfície. Isto é que é difícil para todos nós. O crítico é parte do conjunto, e se ele escreve seus artigos rápido ou devagar, curtos ou longos, não é realmente importante. Terá ele uma imagem de como um teatro poderia ser na sua comunidade e estará ele revisando esta imagem em cada experiência que recebe? Quantos críticos vêem seu trabalho dessa maneira.

É por esta razão que quanto mais o crítico se integra dentro da arte melhor. Não vejo nada de errado num crítico mergulhando nas nossas vidas, conhecendo atores, falando, discutindo, olhando, intervindo. Eu aceitaria com prazer que se misturasse ao meio, e tentasse ele mesmo fazê-lo funcionar. Naturalmente, há um pequeno problema social – como é que um crítico fala com alguém que acabou de condenar pela imprensa? Talvez haja momentos incômodos – mas é ridículo pensar que, em geral, é isso que impede a alguns críticos um contato vital com o trabalho do qual participam. O embaraço de sua parte e da nossa, pode facilmente ser reduzido: e certamente uma relação mais íntima de maneira nenhuma coloca o crítico numa posição de conveniência com as pessoas que tem que conhecer. As críticas que as pessoas de teatro fazem umas as outras são geralmente de um rigor avassalador – mas absolutamente precisas. O crítico que não se diverte mais no teatro é obviamente um crítico morto; o crítico que adora o teatro, mas que não possui clareza crítica sobre o que isso significa, é também um crítico morto. O crítico vital é aquele que já formulou claramente, para si próprio, o que o teatro poderia ser – e que é ousado o bastante para por em questão essa fórmula, toda vez que participa de um acontecimento teatral.

O pior problema para o crítico profissional é que este raramente é solicitado a se expor diante de acontecimentos perturbadores que mudem o seu pensamento: é-lhe difícil reter seu entusiasmo, quando existem poucas peças boas em qualquer parte do mundo. Ano após ano material novo e rico vem sendo despejado no cinema; entretanto, a única coisa que os teatros podem fazer é uma infeliz escolha entre grandes obras tradicionais ou obras modernas bem inferiores àquelas. Estamos agora em outra área do problema, também esta vital: o dilema do escritor morto.

É extremamente difícil escrever uma peça. Um teatrólogo é solicitado pela própria natureza do drama a entrar no espírito de personagens opostos. Ele não é um juiz, é um criador – e mesmo se sua primeira tentativa em teatro abrange apenas duas pessoas, qualquer que seja o estilo, mesmo assim é preciso que ele viva totalmente com ambas. O trabalho de alternar-se totalmente de um personagem para o outro – princípio sobre o qual se fundamenta toda a obra de Shakespeare e Tchekov – é uma tarefa sobre humana em qualquer época. São necessários, para tal, talentos singulares e talvez de um tipo que nem corresponda à nossa era. Se o trabalho de um teatrólogo principiante com frequência nos parece fraco, é provável que seja porque o âmbito de sua compreensão humana ainda não se espraiou. Por outro lado, nada parece mais suspeito do que o homem de letras de meia idade, maduro, que se senta para inventar personagens e que depois nos conta todos os segredos destes. A repulsa francesa à forma do romance foi uma reação contra a consciência do autor: se você pergunta a Marguerite Duras o que o seu personagem está sentindo, talvez ela responda: Como é que eu vou saber?; Se você pergunta a Robbe-Grillet por que um personagem praticou certa ação, ele poderia responder: Tudo o que eu sei com certeza é que ele abriu a porta com a mão direita.

Mas esta maneira de pensar ainda não alcançou o teatro francês, onde ainda é o autor que, no primeiro ensaio, faz um espetáculo sozinho, um one-man-show, lendo e representando todos os papéis. Esta é a forma mais exagerada de tradição, que custa a morrer em toda parte. O autor foi forçado a fazer da sua especialidade uma virtude, e a transformar seu dom literário numa muleta para uma espécie de auto-importância, que no fundo ele sabe não justificada pelo sue trabalho. Talvez uma necessidade de se isolar faça parte da maquiagem de um ator. É possível que só com a porta fechada, comungando consigo mesmo, possa lutar para dar forma a imagens interiores e conflitos que nunca revelaria a público. Não sabemos como Ésquilo ou Shakespeare trabalhavam. Tudo que sabemos é que, gradativamente, a relação do homem que senta em casa elaborando coisas no papel com o mundo de atores e palcos está se tornando cada vez mais precária, cada vez mais insatisfatória. A melhor literatura inglesa está saindo do próprio teatro: Wesker, Arden, Orborne, Pinter, para usar exemplos óbvios, são todos diretores e atores, bem como autores – e já estiveram até trabalhando como empresários.

Mesmo assim, estudioso ou ator, muitos poucos autores são o que poderíamos verdadeiramente chamar de inspiradores ou inspirados. Se o autor fosse um mestre e não uma vítima, poderíamos dizer que ele traiu o teatro. Na situação atual, podemos dizer que está traindo por omissão – os autores estão falhando porque não estão enfrentando o desafio de seu tempo. É claro, existem exceções brilhantes e surpreendentes. Mas estou novamente pensando na quantidade de trabalho novo e criativo que aparece nos filmes, comparado à produção mundial de novos textos dramáticos. Quando as peças novas se propõem imitar a realidade, ficamos mais conscientes daquilo que é imitativo do que daquilo que á real; se eles exploram personagens, é raro irem muito além de esteriótipos; se é argumento o que oferecem, é raro o argumento ser levado às últimas consequências; mesmo se é uma qualidade existencial que desejam evocar, geralmente não nos oferecem nada além da qualidade literária da frase bem feita; se é crítica social que buscam, ela poucas vezes toca o centro de qualquer alvo social; se o que desejam é o riso, geralmente o procuram por meios gastos e mais que sabidos.

Em consequência, somos forçados, muitas vezes, a escolher entre a remontagem de peças antigas e a montagem de peças novas que consideramos inadequadas simplesmente num gesto de homenagear o dia presente. Ou então partir para uma tentativa de iniciar uma peça, como aconteceu, por exemplo, com um grupo de atores e escritores que do teatro da Royal Shakespeare, que queriam uma peça sobre a guerra do Vietnã que não existia. E começaram então a fazê-la, usando técnicas de improvisação e invenções sem autor para preencher o vácuo. A criação de grupo, se este grupo é rico, pode ser infinitamente mais rica do que o produto de um fraco individualismo - mas isso não prova nada. Em última análise, para conseguir aquela concisão e aquele centralismo que o trabalho coletivo não pode, absolutamente, oferecer, precisamos sempre da obra de um autor.

Em teoria poucos homens são tão livres quanto um dramaturgo. Ele pode transportar o mundo inteiro para seu palco. Mas na verdade ele é misteriosamente tímido. Ele olha o conjunto da vida, e como todos nós só vê um fragmento minúsculo dela: um fragmento no qual só um aspecto capta seu interesse. Infelizmente quase nunca procura relacionar este trabalho a qualquer estrutura maior. É como se aceitasse, sem questionar, a sua intuição como completa, a sua realidade como toda a realidade. É como se a sua crença na subjetividade, funcionando como seu instrumento e a sua força, impossibilitasse qualquer dialética entre o que vê e o que aprende.

Assim, existe o autor que explora a sua experiência interior com grande profundidade, ou então o autor que evita esta áreas, explorando o mundo exterior – no entanto cada um pensa que seu mundo é completo. Se Shakespeare nunca houvesse existido seria bem compreensível teorizarmos que tanto um quanto outro nunca poderiam ser combinados. Mas o teatro elizabetano existiu – e para nosso desconforto este exemplo nos paira constantemente sobre a cabeça. Quatrocentos anos atrás era possível que um teatrólogo desejasse colocar me conflito aberto a sistemática dos acontecimentos interiores de homens complexos isolados como indivíduos, a grande arrancada de seus temores e aspirações. Drama era exposição, era confrontação, era contradição. Conduzia à análise, ao envolvimento, ao reconhecimento e afinal a um despertar de compreensão. Shakespeare não foi um ponto máximo sem uma base, flutuando magicamente numa nuvem: ele foi sustentado por muitos teatrólogos menores, naturalmente com talentos menores – mas que partilhavam a mesma inclinação à luta contra aquilo que Hamlet chama de "as formas e pressões da era". Entretanto, num teatro neo-elizabetano, baseado em verso e festas populares tradicionais seria uma monstruosidade. Isto nos obriga a olhar o problema mais de perto, e tentar descobrir quais são exatamente as especialíssimas qualidades de Shakespeare. Um fato simples surge imediatamente: Shakespeare usava a mesma unidade de tempo que se encontra hoje à nossa disposição – algumas horas do tempo público. Usava este espaço de tempo para abarrotar toda sua obra, em cada segundo, a todo instante, com uma imensa quantidade, inacreditavelmente rica. Esse material existe numa variedade infinita de níveis, mergulha profundidades incomensuráveis e toca grandes alturas: os seus meios técnicos, o seu uso do verso, a prosa, as cenas dinâmicas, o excitante, o engraçado, o perturbador, eram os recursos que o autor era obrigado a desenvolver para satisfazer suas necessidades: e o autor tinha um objetivo precioso, humano e social que lhe fornecia motivos para pesquisar seus temas, para buscar seus meios motivos; enfim para fazer teatro. Vemos o autor de hoje ainda encerrado nas prisões da anedota, da consciência e do estilo, condicionado pelas relíquias dos valores vitorianos, a considerar "ambição" e "pretensão" palavras sujas. E, na verdade, ele precisa desesperadamente de ambos. Se ao menos fosse ambicioso, se ao menos ele arranhasse o céu! Enquanto for uma avestruz, uma avestruz isolada, isto nunca acontecerá. Antes que ele possa levantar a cabeça, precisa encarar a crise de todos nós. Também ele tem que descobrir o que acredita deva ser o teatro.

Naturalmente, um autor só pode trabalhar com o que tem, e não pode saltar fora de sua sensibilidade. Não pode se convencer a ser melhor ou diferente do que é. Só pode escrever sobre o que vê, pensa e sente. Mas uma coisa pode afinar o instrumento à sua disposição. Quanto mais claramente reconhecer os elos perdidos que faltam à cadeia de relacionamentos, isto é, quanto mais verificar que nunca é o bastante profundo em muitos aspectos da vida, nem profundo o bastante em muitos aspectos do teatro, que seu isolamento necessário é também sua prisão – tanto mais, então, poderá começar a encontrar meios de reatar os elos de observação experiência que permanecem por enquanto desatados.

Tentarei definir mais precisamente o problema que o escritor deve afrontar. As necessidades do teatro mudaram; entretanto a diferença não é uma diferença de moda. Não é como se há cinquenta anos um tipo de teatro estivesse em moda, enquanto hoje o autor consegue sentir "o pulso do público" consegue também encontrar a chave para o novo idioma. A diferença é que durante muito tempo os dramaturgos têm traficado com sucesso, aplicando ao teatro valores que pertencem a outros campos. Se um homem podia "escrever" - e escrever queria dizer a habilidade de juntar palavras ou frases com

elegância e estilo – então isso era aceito como um primeiro passo no sentido de uma boa dramaturgia no teatro. Se um homem podia criar uma boa trama, boas situações ou o que se chama de "a compreensão da natureza humana", estas qualidades eram todas consideradas, pelo menos, como marcos indicativos de caminho que levam à fina dramaturgia. Agora, no entanto as virtudes tépidas do bom artesanato, da construção sólida, do abrir e fechar o pano, buscando efeito, do diálogo brilhante, foram todas completamente desmascaradas. Igualmente importante: em consequência da televisão, espectadores de todas as classes, no mundo inteiro, se habituaram afazer julgamento imediato – no momento mesmo em que vêem um plano na tela. Logo o adulto médio está continuamente em exercício, situando cenas e personagens sem nenhum auxílio, sem precisar de um "bom especialista" que venha em seu socorro com exposição e explicação. A implacável desmoralização das virtudes não-teatrais está começando agora a limpar o caminho às outras virtudes. Assim, essas virtudes mais estreitamente ligadas à forma teatral, são também as mais exigentes. Pois se partimos da afirmação que um palco é um palco e não o lugar conveniente para o desenvolvimento de um romance teatralizado, ou um poema teatralizado, ou uma conferência teatralizada, ou uma estória teatralizada – então a palavra pronunciada neste palco existe ou não consegue existir, sujeita apenas ao relacionamento com as tensões que cria sobre aquele palco no âmbito de determinadas circunstâncias cênicas. Em outras palavras, apesar do teatrólogo trazer ao seu trabalho a sua própria vida nutrida pela vida que o rodeia – o palco vazio não é nenhuma torre de marfim – as escolhas que faz e os valores que segue só terão vigor na medida do que criam na linguagem de teatro.

Muitos exemplos disto podem ser vistos sempre que um autor, por motivo, morais ou políticos, tenta usar uma peça como veículo de uma mensagem. Qualquer que seja o valor intrínseco dessa mensagem ela só funciona de acordo com os valores que pertencem somente ao palco. Um ator pode enganar-se, facilmente, se pensa que pode "usar" uma forma convencional como veículo. Isto só era possível quando as formas convencionais ainda tinham vida para seu público. Hoje quando nenhuma forma convencional consegue manter-se de pé, mesmo o autor que não se interessa pelo teatro como tal, mas apenas pelo que está tentando dizer, á obrigado a começar da raiz; isto é, encarando o problema da verdadeira natureza da expressão dramática. Não há saída: a não ser que ele esteja disposto a ficar com um veículo de segunda mão que não está funcionando bem e que provavelmente não o levará aonde ele quer ir. E aqui o verdadeiro problema do autor e do diretor caminham lado a lado.

Quando ouço um diretor falando livremente em servir o autor, em deixar uma peça falar por si, desconfio logo, porque esta é a tarefa mais árdua de todas. Se você simplesmente deixar uma peça falar, talvez ela não faça nenhum ruído. Se o que você quer é que a peça seja ouvida, então você tem que arrancar o som dela. Isto exige muitas ações intencionais e o resultado talvez seja de grande simplicidade. Entretanto, começar com o objetivo de "ser simples" pode ser bem negativo; isto é, uma fuga fácil das difíceis etapas que se sucedem e que, somente elas, conduzem à solução simples.

É um papel estranho o do diretor. Ele não pede para ser Deus e, no entanto o seu papel implica nisso. Ele quer ser falível, e, no entanto uma conspiração dos atores pretende fazer dele um árbitro, exatamente porque há sempre uma desesperada necessidade de árbitro. Num certo sentido o diretor é sempre um impostor, um guia noturno que não conhece o território, e, entretanto não tem alternativa: tem que guiar, aprendendo o caminho à medida que avança. O teatro "Morto", frequentemente fica à espreita quando o diretor não reconhece esta situação e confia na sorte quando deveria enfrentar o mais difícil.

O “Morto” sempre empurra, incessantemente, à repetição: o diretor “morto” usa fórmulas velhas, métodos velhos, anedotas velhas, efeitos velhos; princípios banais para as cenas, e finais banais; e isto se aplica igualmente aos seus parceiros, os cenógrafos e compositores, a menos que não consigam tornar a partir do nada, do deserto e da verdadeira questão: por que afinal os figurinos, por que a música, por que, para que servem? Um diretor “morto” é aquele que não desafia os reflexos condicionados que inevitavelmente cada setor possui.

Durante pelo menos meio século tem-se aceito que o teatro é uma unidade na qual todos os elementos deveriam tentar fundir-se. Com este fim surgiu o diretor. Mas no fundo tem sido principalmente uma questão de unidade externa, uma fusão de estilos um tanto superficial, para que estilos contraditórios não se choquem. Se levarmos em conta como a unidade interna de um trabalho complexo pode verdadeiramente ser expressa, podemos achar exatamente o oposto: que o choque de externos é essencial. Quando vamos além e pensamos na platéia – e a sociedade da qual esta platéia vem – a verdadeira unidade de todos estes elementos pode ser auxiliada melhor por fatores que segundo outros critérios parecem feios, discordantes e deletérios.

Uma sociedade estável e harmoniosa talvez precise apenas procurar meios de refletir e reafirmar esta harmonia nos seus teatros. Tais teatros se poderiam propor a unir atores e espectadores num recíproco “sim”. Mas um mundo em mudança, caótico, frequentemente tem que escolher entre um teatro que oferece um adulterado “sim” ou uma provocação de tal maneira forte que estraçalhe o público em fragmentos de vivíssimos “nãos”.

Conferenciar sobre estes temas tem-me ensinado bastante. Eu sei que neste ponto alguém sempre se levanta na platéia para perguntar se: a) penso que todos os teatros que não estão nos mais altos padrões deveriam ser fechados, ou b) se eu penso que é uma coisa errada as pessoas se divertirem num bom espetáculo, ou c) o que penso a respeito de amadores?

Minha resposta é geralmente que jamais gostaria de ser o censor, proibir qualquer coisa ou estragar o divertimento de alguém. Tenho o maior respeito pelos teatros de repertório, e pelos grupos que no mundo inteiro lutam com grandes dificuldades para manter o seu nível de trabalho. Tenho o maior respeito pelo prazer das outras pessoas, e particularmente pela frivolidade de qualquer um. Eu mesmo vim ao teatro por razões sensuais e talvez irresponsáveis. Divertimento é excelente. Mas inda pergunto aos meus interrogadores se eles realmente sentem que, no conjunto, os teatros lhes dão o que esperam ou desejam.

Não me incomodo muito com o desperdício, mas acho que é uma pena não saber o que se está desperdiçando. Algumas velhas usam notas de uma libra como marcadores de livros: isto só é tolice se for feito por distração.

O problema do teatro “Morto” é como o problema do chato mortal. Cada chato mortal tem cabeça, coração, braços, pernas; geralmente tem famílias e amigos: e chega mesmo a ter admiradores. Entretanto, suspiramos quando o encontramos – e nesse suspiro estamos lamentando que, de alguma maneira, ele está no fundo ao invés de estar no auge de suas possibilidades. Quando dizemos “morto”, nunca queremos dizer realmente morto: queremos dizer algo deprimente e ativo ao mesmo tempo, mas exatamente por que em atividade é capaz de mudança. O primeiro passo em direção a esta mudança é encarar o fato simples e pouco atraente de que grande parte do que é chamado teatro em qualquer lugar do mundo é um travesti de uma palavra que já foi

cheia de sentido. Na guerra ou na Paz, a colossal carroça da cultura prossegue rolando, carregando os restos de cada artista para um monte de lixo que cresce sempre.

Teatro, atores, críticos e o público estão interligados numa máquina que range, mas que não pára. Há sempre uma nova temporada a fazer, e nós estamos muito ocupados para parar e fazer a única pergunta vital que mede toda a estrutura. Por que afinal o teatro? Para quê? Será um anacronismo, uma curiosidade ultrapassada, sobrevivendo como um monumento ou um costume estranho? Por que aplaudimos, e o quê? Ocupará o palco um autêntico lugar em nossas vidas? Que função pode ter? A que poderia ser útil? O que poderia explorar? Quais suas propriedades específicas?

No México, antes da roda ser inventada, uma porção de escravos tinham que carregar pedra gigantescas através da selva e subindo montanhas; enquanto isso seus filhos puxavam os brinquedos sobre pequenos rolamentos. Os escravos faziam os brinquedos, mas durante séculos não conseguiam ligar as duas coisas. Quando bons atores representam em comédias más ou musicais de segunda categoria, quando platéias aplaudem clássicos insossos porque gostam dos figurinos ou das mudanças de cenário, ou ainda da beleza da atriz principal, não há nada de errado. No entanto, jamais se preocuparam em ver que coisa existe debaixo do brinquedo que arrastam pela corda. Existe uma roda.

(1) O autor optou pelo termo Rough ao invés de Popular por não querer conotar a palavra popular com os vários sentidos que ela possui, principalmente com a idéia de teatro burguês popularizado (N. T.)
(2) Sir, I love you more than word can wield the matter;
Dearer than eyesight, space, and liberty;
Beyond than can be valued, rich or rare;
No less than life, with grace, health, beauty, honour;
As much as child e´er loved, or father found;
A love that makes breath poor, and speech unable;
Beyond all manner of so much I love you.
(3) A repertoire repeats, and to repeat... Não é esta a única passagem que o autor brinca com as palavras, inventando nexos filológicos que não existem: mesmo em inglês o vocábulo repertoire nada tem a ver com o verbo to repeat. No entanto a substância do assunto permanece imutável. (N.T.)
(4) Recentemente foi abolida de todo a censura teatral na Grã-Bretanha (N. T).
(5) Por permanentes o autor quer dizer das companhias estáveis, isto é, que buscam auxílio financeiro no estado, comunidades, pessoas, ou entidades filantrópicas. (N.T.)
(6) Limbs in limbo, mais uma vez o autor faz um o: limbo é um jogo onde não se perde, nem se ganha. Consiste em arremessar uma bola num deteerminado ponto d euma parede. Na imagem, seria o ator que atiraria seuse músculos à parede, num esforço inútil. (N. T.)riginal jogo de palavras

O Teatro Sagrado

Chamo-o de Teatro Sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. Observamos o comportamento dos seres humanos, de multidões, da história, obedece a estes temas que se repetem. Sabemos que trombetas destruíram os muros de Jericó, reconhecemos que uma coisa mágica como a música pode vir de homens de casacas e gravatas-borboleta brancas, que sopram, repercutem, harpejam e arranham. Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato, compreedemos que homens comuns e seus instrumentos desajeitados são transformados por uma arte de posse. Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele esta relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e através dele, chega até nós.

É esta a noção básica, o verdadeiro sonho que está por trás dos ideais humilhados do Teatro "Morto". É isso que querem expressar e relembrar os que, com emoção e seriedade, usam palavras grandiosas e vagas como nobreza, beleza, poesia, às quais eu gostaria de reexaminar pela qualidade específica que sugerem. O teatro é o último fórum onde o idealismo ainda é uma questão aberta: muitas platéias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida. Irão assegurar que Édipo ou Berenica ou Hamlet ou As três irmãs, interpretadas com beleza e com amor, acende-lhes o espírito e lembra-lhes que a monotonia cotidiana não é necessariamente tudo. Quando reprovam o teatro contemporâneo por suas pias de cozinha e a sua crueldade, é exatamente isto que, em plena consciência, querem dizer (1). Lembram como durante a guerra o teatro romântico, o teatro de cores e sons, de música e movimento, chegavam como água para a sede de suas vidas secas. Naquele tempo era chamado de evasão, contudo, a palavra era parcialmente exata. Era uma evasão, mas também um lembrete: um pássaro numa cela de prisão. Quando a guerra terminou, o teatro procurou novamente, de maneira ainda mais vigorosa, redescobrir aqueles mesmo valores.

O teatro do fim da década dos 40 teve muitas glórias: foi o teatro de Jouvet e Bérard, de Jean-Louis Barrault, de Clavé do balé, de Don Juan, Amphitryon, La folle de Chaillot, Carmen, a remontagem por Jhn Gielgud de The Importance of Being Ernest, Peer Gynt no Old Vic (2), Édipo de Olivier, the Lady´s not for burning, de Venus Observed; de Massine em Covent Garden, ainda em baixo da gaiola do canário em The Three-Cornered Hat, exatamente como foi montado quinze anos antes. Era um teatro de cor e movimento, de tecidos fino, de sombras, de palavras excêntricas e espumejantes, de vôos de fantasia, de hábeis mecânicos, de brilhante leveza e de todas as formas de mistério e de surpresa – este era o teatro de uma Europa ferida que parecia ter um objetivo comum: recuperar a memória de uma graça perdida.

Caminhando pelo Reeperbahn, em Hamburgo, numa tarde de 1946, enquanto uma névoa úmida e cinzenta envolvia as desesperadas prostitutas mutiladas, algumas com muletas, de nariz roxo de frio, abatidas, eu vi um bando de crianças se empurrando excitadamente para entrar num clube. Segui-as. No palco havia um brilhante céu azul.

Dois palhaços de roupas surradas e de lantejoulas estavam sentados numa nuvem pintada, a caminho de uma visita a Rainha do Céu. “O que vamos pedir a ela?” perguntou um deles. “Jantar”, respondeu o outro, e as crianças concordaram gritando. “O que comeremos no jantar? ”Schinken, Leberwust...” (3) O palhaço começou a fazer uma relação de todas as comidas impossíveis de obter e as exclamações de entusiasmo foram sendo, aos poucos, substituídas por um murmúrio que se transformou num profundo e verdadeiro silêncio teatral. Uma imagem estava tornando-se real, em resposta à necessidade de uma coisa que não estava lá.

Do incêndio da Ópera de Hamburgo só restou o palco. Mas a platéia se reuniu lá e, num tablado, tendo como fundo o cenário precário, apoiado sobre uma parede nua, alguns cantores se movimentavam, subindo e descendo para interpretar O Barbeiro de Sevilha; isto porque, nada podia impedi-los de agir assim. Cinquenta pessoas se amontoavam num sótão muito pequeno, enquanto que nos poucos centímetros que restavam, um punhado de ótimos atores, resolutamente, continuava a praticar sua arte. Numa Düsseldorf em ruínas, um Offenbach menor, sobre ladrões e bandidos, encheu o teatro alemão. Não havia nada para discutir, nada para analisar – na Alemanha, naquele inverno, como em Londres, poucos anos antes, o teatro respondia a uma fome. Mas afinal, o que era esta fome? Era uma fome invisível? A fome de uma realidade mais profunda do que a forma das coisas que faltavam na vida, uma fome, na verdade, de amortecedores contra a realidade? A pergunta hoje é importante, pois muitos acreditam que num passado bem recente ainda havia um teatro, com certos valores, certas habilidades, certas artes que nós, talvez por capricho, tenhamos deliberadamente destruído ou posto de lado.

Nós não podemos deixar que a nostalgia nos engane. O melhor teatro romântico, os prazeres civilizados da Ópera e do balé foram numa ocasião grandes rebaixamentos de uma arte sagrada em suas origens. Através dos séculos os Rituais Órficos foram transformados num espetáculo de gala – lenta e imperceptivelmente o vinho foi adulterado, gota por gota.

A cortina foi o grande símbolo de uma escola inteira de teatro – a cortina vermelha, as luzes da ribalta, a idéia de que éramos novamente crianças. A nostalgia e a mágica estavam ligadas uma a outra. Gordon Craig passou a vida lutando contra um teatro de ilusão, mas suas memórias mais caras eram de árvores e florestas pintadas e seu olhar se iluminava enquanto descrevia os efeitos do trompe lóeil. (4)

Mas chegou o dia em que a mesma cortina vermelha não escondia mais surpresas, quando não mais queríamos- nem precisávamos – ser de novo crianças. Quando a mágica popular cedeu a formas de pensamento mais rigorosas; então a cortina foi desmontada e as luzes da ribalta retiradas.

É evidente que ainda queremos captar nas artes os fluxos invisíveis que governam as nossas vidas. Mas a nossa visão está presa agora na escuridão do espectrum. Hoje um teatro de dúvida, de desconforto, de problemas, de alarma, parece mais real do que um teatro com objetivos nobres. Mesmo que o teatro tivesse tido, em suas origens, rituais que possibilitassem a encarnação do invisível, é preciso não esquecer que, salvo certos teatros orientais, esses rituais se perderam ou permanecem em lenta degeneração. A visão de Bach foi escrupulosamente preservada pela exatidão de suas notações: em Fra Angelico testemunhamos uma verdadeira encarnação; mas para tentarmos tais processos hoje, onde podemos encontrar a fonte? Em Cventry, por exemplo, uma nova catedral foi construída, de acordo com a melhor receita para conseguir um resultado nobre. Artistas honestos, sinceros, os “melhores” se reuniram para construir um monumento civil à celebração de Deus, do Homem, da Cultura e da

Vida através de uma arte coletiva. Existe, portanto, uma nova catedral, boas idéias, vitrais lindos – só o ritual está poído. Aqueles hinos Antigos e Modernos, graciosos talvez numa igrejinha de campo, aqueles números na parede, o colarinho estranho dos pastores e os sermões, ficam tristemente impróprios aqui. O novo local clama por uma nova cerimônia, mas naturalmente a nova cerimônia é que deveria ter vindo primeiro – é a cerimônia, com todos os seus significados, que deveria ter ditado a forma do local, como aconteceu quando as grandes mesquitas, catedrais e templos foram construídos. Boa vontade, sinceridade, reverência, crença na cultura não bastam: a forma exterior só pode ter verdadeira autoridade se a cerimônia possuir igual autoridade. E atualmente quem poderia estabelecer os padrões a serem seguidos?

É claro que hoje, como em todos os tempos, precisamos montar rituais verdadeiros. Mas rituais que façam das nossas idas ao teatro uma experiência que alimente as nossas vidas. Precisamos de formas verdadeiras, mas estas não estão à nossa disposição. E conferências e resoluções não as trarão para o nosso caminho.

O ator está buscando em vão uma tradição desaparecida, e críticos e platéia fazem o mesmo. Nós perdemos todo o significado de ritual e cerimônia – seja referente a Natal, aniversários ou enterros – mas as palavras permanecem conosco. E velhos impulsos continuam a agitar-se em nós. Sentimos que deveríamos ter rituais, deveríamos fazer algo para consegui-los e culpamos os artistas por não encontrá-los para nós. Então o artista tenta achar novos rituais usando sua imaginação como única fonte: ele limita a forma exterior de cerimônias pagãs ou barrocas, infelizmente somando a isto também apenas seus próprios enfeites e o resultado raramente é convincente. E depois de anos e anos de imitação cada vez mais fracas e aguadas, agora nos encontramos rejeitados a própria nação do palco sagrado. Não é culpa do sagrado ter-se tornado uma arma da classe média para manter as crianças bem comportadas.

Quando fui pela primeira vez à Starfford, 1945, todo o valor concebível estava enterrado sobre o mortal sentimentalismo e com um mérito complacente – um tradicionalismo amplamente aprovado pela cidade, pelos estudiosos e pela imprensa. Foi necessária a ousadia de um velho gentleman, o extraordinário Sir Barry Jackson, para jogar tudo isto pela janela, e assim promover uma verdadeira busca de verdadeiros valores que fossem mais uma vez possíveis. E foi em Strafford, anos depois, no almoço oficial para celebrar o quarto centenário de Shakespeare, que vi um exemplo claro da diferença entre o que é um ritual e o que poderia ser. Achou-se que o aniversário de Shakespeare exigia uma celebração ritual. O único tipo de comemoração que as pessoas vagamente concebiam relacionava-se à idéia de um banquete: e um banquete hoje significa uma lista de pessoas do Who´s Who (5), reunidas em torno do príncipe Phillip, comendo salmão defumado e filé. Embaixadores trocavam acenos de cabeça e passavam o ritualístico vinho tinto. Eu batia papo com o representante de Strafford no Parlamento. Então alguém fez um discurso formal, ouvimos polidamente – e nos levantamos para fazer um brinde a Willian Shakespeare. No momento em que os copos tilintaram – não mais que uma fração de segundo – através da consciência de todos os presentes, todos finalmente concentrados numa mesma coisa, passou a noção de que há quatrocentos anos um homem como aquele existira, e era por causa dele que estávamos ali reunidos. Durante um átimo de segundo o silêncio se tornou mais profundo, havia nele um pingo de significado – um instante depois tudo foi varrido e esquecido. Se compreendêssemos mais sobre rituais, a celebração ritual de um indivíduo a quem tanto devemos talvez houvesse sido intencional, não acidental. Talvez esta celebração tivesse sido tão poderosa e inesquecível quanto suas peças. Todavia, não sabemos como celebrar porque não sabemos o que celebrar. Só conhecemos o resultado final: conhecemos e

apreciamos o som da celebração através dos aplausos. E é aqui que empacamos. Esquecemos que há dois clímax possíveis numa experiência teatral. Há o clímax de celebração, quando a nossa participação explode com gritos, bravos, batendo com os pés e as mãos; ou então, por outro lado, o clímax do silêncio – outra forma de reconhecimento e de apreciação de uma experiência na qual todos participam. Já praticamente esquecemos o silêncio. Chega mesmo a incomodar-nos; batemos as mãos mecanicamente, porque não sabemos fazer outra coisa. E não sabemos, também, que o silêncio é permitido, que o silêncio também é bom.

Somente quando um ritual chega ao nosso próprio nível, é que estamos capacitados a tomar parte dele: toda a música pop é uma série de rituais num nível ao qual temos acesso. A vasta e rica conquista de Peter Hall na produção do ciclo Wars of the roses, de Shakespeare, baseou-se em assassinatos, política, intriga, guerra; a perturbadora peça de Davis Ruskin, Afore Night Come, era um ritual de morte; West side story, um ritual de violência urbana. Genet cria rituais de esterilidade e degradação. Quando levei Titus Andromicus numa excursão através da Europa, esta obscura peça de Shakespeare, tocou o público de forma direta porque nela injetamos um ritual de sangue que era reconhecido como verdadeiro. Isto nos leva ao centro da controvérsia que explodiu em Londres sobre o que era rotulado de peças sujas. A queixa era que o teatro hoje está nadando em miséria; e que em Shakespeare, na grande arte clássica, um olho está sempre voltado para as estrelas; que o rito do inverno inclui, num certo sentido, o rito da primavera. Acho que isto é verdade. Em certo sentido estou de pleno acordo com nosso adversários – mas não quando vejo o que propõem. Eles não buscam um teatro sagrado. Não estão falando em milagres: falam da peça domesticada onde "mais elevado" só significa "mais bonitinho" – ser nobre só significa ser decente – enfim, finais felizes e otimismo não podem ser encomendados como vinho de adegas. Eles surgem, queira ou não queira de uma fonte. E se fingirmos que tal fonte existe ao alcance da mão, continuaremos enganando-nos com imitações podres. Se reconhecermos a que enorme distância estamos nos desviando de qualquer coisa relacionada com o teatro sagrado, podemos começar a nos desembaraçar, de uma vez por todas, do sonho de que o bom teatro retornaria um triz simplesmente com um pouco mais de esforço de algumas pessoas gentis.

Mais do que nunca, desejamos uma experiência além da monotonia cotidiana. Alguns a procuram no jazz, na música clássica, na maconha e no LSD. Em teatro fugimos do sagrado porque não sabemos como ele poderia ser – só sabemos que o que é chamado de sagrado nos falhou; fugimos do que é chamado de poético, porque o poético também nos falhou. As tentativas de remontar dramas poéticos frequentemente resultaram em algo obscuro e sem graça. A poesia se tornou um termo sem sentido e a sua associação com a palavra música, com sons suaves, é uma ressaca de uma tradição tennysoniana, que de alguma maneira envolveu Shakespeare. Somos assim condicionados pela idéia de que uma peça em verso é meio caminho entre prosa e a ópera, nem falado, nem cantado, possuindo, entretanto, uma carga mais elevada do que a prosa – mais elevada em conteúdo e mais elevada, de certo modo, em valor moral.

Todas as formas da arte sagrada foram destruídas pelos valores burgueses, mas uma observação dessas não facilita o nosso problema. É tolice permitir que uma repulsa a formas burguesas se transforme numa repulsa a necessidades que são comuns a todos os homens. Se a necessidade de um verdadeiro contato com uma invisibilidade sagrada através do teatro ainda existe, então todos os veículos precisam ser reexaminados.

Às vezes fui acusado de querer destruir a palavra falada. E de fato, neste absurdo, há um grão de verdade. Em sua fusão com o idioma americano, nossa língua

em constante mudança raramente foi tão rica, e, no entanto, não parece que a palavra seja para os dramaturgos o mesmo instrumento que foi outrora. Será porque estamos vivendo numa idade de imagens? Será mesmo que precisamos passar por um período de saturação de imagens, para que ressurja a necessidade da linguagem? É muito possível, pois hoje em dia, os escritores parecem incapazes de fazer com que idéias e imagens se choquem através de palavras coma mesma força dos elizabetanos. O mais influente dos escritores modernos, Brecht, escreveu textos completos e ricos, mas a verdadeira convicção de suas peças é inseparável da imagística de suas próprias montagens. Contudo um profeta levantou a voz no deserto. Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antoine Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto.

Existirá uma linguagem, tão precisa, quanto a linguagem das palavras? Existirá uma linguagem de ações, uma linguagem de sons, uma linguagem de palavra como-parte-da-ação, palavra-como-mentira, palavra-como-paródia, palavra-comolixo, palavra-como-contradição, palavra-choque ou palavra-grito? Se falamos mais do mais-que-literal, se poesia significa aquilo que mais torna compacto, penetra mais fundo. É aí então que ela se esconde? Charles Narowitz e eu instruímos um grupo, com a Royal Shakespeare Theatre, chamado teatro da Crueldade, para investigar essas questões e para tentar aprender o que um teatro sagrado poderia ser.

O título foi uma homenagem a Artaud. Ma isso não significava que estávamos tentando reconstruir o próprio teatro de Artaud. Qualquer pessoas que realmente queria saber que um "Teatro da Crueldade" significa deve consultar diretamente as obras de Artaud. Usamos seu título chocante para cobrir nossas próprias experiências, muitas das quais foram diretamente estimuladas pelo pensamento de Artaud – apesar de muitos exercícios se afastarem, bastante do que ele havia proposto. Não começamos do centro em chamas, começamos simplesmente pelas bordas. Colocávamos um ator na nossa frente, pedíamos que ele imaginasse uma situação dramática que não envolvesse qualquer movimento físico. Todos tentávamos, então entender em que estado ele se encontrava. Naturalmente, isto era impossível, mas este era o objetivo do exercício. O próximo estágio era descobrir o mínimo de que precisava para ser compreendido: se era um som, um movimento, um ritmo – e seriam eles alternáveis? - ou teriam cada um suas forças particulares e seus limites? Trabalhamos então através da imposição de condições drásticas. Um ator tem que comunicar uma idéia: o princípio deve ser sempre um pensamento ou um desejo que ele tenha para projetar. Mas ele só tem à sua disposição um dedo, digamos, um tom de voz, um grito ou a possibilidade de assobiar.

Um ator se senta num canto virado para a parede. No outro canto, um segundo ator se senta olhando as costas do primeiro. O segundo tem que fazer o primeiro obedecer-lhe. Como o primeiro está de costas o segundo não tem outro meio de comunicar seus desejos a não ser através de sons, pois palavras não lhe são permitidas. Isto parece impossível, mas pode ser feito. É como atravessar um abismo em cima de uma corda: de repente a necessidade produz estranhos poderes. Ouvi falar de uma mulher que ergueu um carro enorme de cima de seu filho ferido – uma ação tecnicamente impossível para os seus músculos em qualquer condição previsível. A atriz Ludmilla Pitoeff entrava sempre em cena com seu coração batendo de tal maneira que teoricamente deveria ter morrido a cada noite. Com este exercício, muitas vezes observamos um resultado identicamente espantoso: um longo silêncio, uma grande

concentração, um ator experimentando através de uma série de silvos e gargarejos, ate que de repente um outro ator se levanta e, confiantemente, executa o movimento que o primeiro tinha em mente. De forma semelhante, estes atores experimentavam comunicar-se através de batidas com as pontas das unhas: partindo de poderosa necessidade de expressar alguma coisa e, novamente, só utilizando um instrumento. Aqui era ritmo – em outra ocasiões eram os olhos ou a parte detrás da cabeça. Um exercício importante consistia em lutar em duplas, recebendo e dando pancadas, mas nunca sendo permitido tocar um no outro, nunca movendo a cabeça, nem os braços, nem os pés. Em outras palavras: não pode ocorrer nenhum contato realista. Apesar disso , é preciso que uma luta seja travada física e emocionalmente e que seja levada até o fim. Tais exercícios não devem ser considerados como ginástica. Soltar resistência muscular é só um produto secundário. O propósito é sempre o de aumentar a resistência na luta, para se obter uma expressão verdadeira. O princípio é o de esfregar dois pedaços de madeira um no outro. Esta fricção constante de opostos produz fogo e outras formas de combustão podem ser obtidas da mesma maneira. O ator viu então que para comunicar seus significados invisíveis precisava de concentração, precisava de vontade; precisava usar todas as suas reservas emocionais; precisava de coragem; precisava pensar claro. Mas o resultado mais importante foi que o ator foi guiado inexoravelmente à conclusão de que precisava de forma. Não bastava se sentir passional – um salto criativo era exigido para cunhar uma nova forma que contivesse e refletisse seus impulsos. Isto o que se chama, verdadeiramente, de uma "ação". Um dos momentos mais interessantes aconteceu durante um exercício no qual cada membro do grupo tinha que representar uma criança. Naturalmente um após o outro, os atores fizeram imitações de uma criança se abaixando, se contorcendo, ou choramingando – e o resultado dolorosamente embaraçoso. Então chegou a vez do mais alto do grupo. E sem mudança física, sem tentar imitar fala de bebê, representou, perfeitamente, para a satisfação completa de todos, a idéia que lhe pediram. Como? Não posso descrevê-lo; aconteceu como comunicação direta só para aqueles que estavam presentes. É isso que alguns teatros chamam de mágica, outros de ciência. Mas é a mesma coisa. Uma idéia invisível foi corretamente mostrada.

Eu digo "mostrada" porque o ator que faz um gesto está criando para a sua necessidade mais profunda, mas também para outra pessoa. É difícil entender a noção verdadeira de espectador, presente, mas ausente, ignorado e no entanto indispensável. O trabalho do ator nunca é para uma platéia e , no entendo, é sempre para ela. O espectador é um parceiro que precisa ser esquecido e também constantemente levado em conta: um gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas; todavia isto implica numa comunhão de experiência, uma vez feito o contato.

Dirigimo-nos, lenta e trabalhosamente, a várias línguas sem palavras: usávamos um acontecimento, um fragmento de experiências e fazíamos exercícios que os transformavam em formas que podiam ser partilhadas. Encorajamos os atores a se verem não só como improvisadores, emprestando-se cegamente aos seus impulsos interiores, mas também como artistas responsáveis pela busca e seleção dentre várias formas, de modo que um gesto ou um grito se torna um objeto que ele descobre e de mesmo remodela. Experimentamos – acabamos por rejeitar como atualmente inadequada – a linguagem tradicional de máscaras e maquilagens. Fizemos experiências com o silêncio. Propusemo-nos a descobrir a relação entre silêncio e duração: precisávamos de uma platéia para colocar diante dela um ator silencioso examinar os variáveis graus de atenção que ele pudesse despertar. Depois experimentamos com

ritual, no sentido de esquemas repetitivos, vendo como era possível conseguir dessa forma mais significado com mais rapidez do que do que através de uma sucessão lógica de acontecimentos. Nosso objetivo em cada experiência, boa ou má, de êxito ou desastrosa, era o mesmo: pode o invisível ser feito visível através de presença do intérprete? Sabemos que o mundo da aparência é uma crosta – debaixo desta se encontra a matéria fervente que vemos quando espiamos dentro de um vulcão. Como podemos obter esta energia? Estudamos as experiências biomecânicas de Meyerhold, quando ele representava cenas de amor sobre balanços. Em uma de nossas representações Hamlet atorava Ofélia aos joelhos da platéia, enquanto se balançava numa corda sobre suas cabeças. Estávamos negando a psicologia, estávamos tentando estraçalhar as divisões as divisões aparentemente estanques entre o homem privado e o homem público: o homem exterior cujo comportamento é amarrado às regras fotográficas da vida cotidiana, que tem que sentar por sentar, ficar em pé por ficar em pé – e o homem interior cuja anarquia e poesia são geralmente expressas só pelas suas palavras.

Durante séculos, a fala não-realista tem sido universalmente aceita, platéias dos tipos mais variados engoliram a convenção de que palavras podem fazer as coisas mais estranhas. Num monólogo, por exemplo, um homem permanece parado, mas suas idéias podem dançar onde quiserem. Aprisionar a palavra é uma boa convenção, mas existe outra? Quando um homem voa numa corda sobre uma platéia, todo o aspecto do imediato é colocado em perigo – o grupo de espectadores que está relaxando quando o homem fala é lançado ao caos: neste instante de perplexidade é possível surgir um significado diferente?

Em peças naturalistas o dramaturgo inventa o diálogo de maneira que, parecendo natural, mostra o que ele quer que seja visto. Usando a linguagem ilogicamente, introduzindo o ridículo na fala e o fantástico no comportamento, um autor do Teatro do Absurdo abre para si próprio um outro vocabulário. Por exemplo, um tigre entra na sala mas o casal não lhe dá a mínima atenção: a esposa fala, o marido responde tirando as calças e um novo par de calças entra flutuando pela janela. O Teatro do Absurdo não buscou o irreal sem motivo. Ele usou o irreal para fazer determinadas explorações, porque sentiu a ausência da realidade nos nossos contatos cotidianos, e a presença da realidade em algo que parecia extremo e até ridículo. Apesar deste método de abordar o mundo ter provocado o aparecimento de extraordinários trabalhos individuais, como escola reconhecível, o Absurdo chegou a um impasse. Como tudo que é novo em textura, com muita música concreta, por exemplo, o elemento surpresa vai-se esvaindo e acabamos descobrindo que o terreno que ocupa é muitas vezes bem pequeno.

A fantasia inventada pela mente tende a ser limitado, o capricho e o surrealismo do Absurdo não teria satisfeito Artaud mais do que a peça psicológica limitada. O que ele queria em sua busca pelo sagrado era algo absoluto: desejava que este teatro fosse servido por um cortejo de dedicados atores e diretores devotos que criaria, a partir de suas próprias vísceras, uma eterna sucessão de violentas imagens cênicas, provocando explosões espontâneas de matéria humana tão poderosas que nunca mais ninguém reverteria ao teatro do blá-blá-blá e da piadinha. Ele queria que o teatro contivesse tudo que é geralmente reservado ao crime e à guerra. Queria uma platéia que abandonasse todas as suas defesas, que se permitisse ser perfurada, chocada, assustada e estuprada, para que amo mesmo tempo ela pudesse ser injetada com uma nova e poderosa carga.

Isto nos parece tremendo, mas faz surgir uma dúvida persistente. Como influi isto na passividade do espectador? Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia-a-dia. Isto fazia do teatro um lugar sagrado onde pudesse ser encontrada uma realidade maior. Aqueles que vêem o trabalho

de Artaud com surpresa perguntam até que ponto esta verdade se aplica, e em segundo lugar, qual é o valor desta experiência? Um totem, um grito do útero: esses quebram barreiras de preconceito em qualquer homem; um uivo certamente alcançará as entranhas. Mas será isto revelador? Será este contato com as nossas repressões criativo, terapêutico? Será isso realmente sagrado? Ou estará Artaud na sua paixão nos arrastando de volta a um mundo inferior, longe da luta, longe da luz, em direção a D. H. Lawrence, Wagner? Não existirá até um cheiro fascista no culto do invisível anti-inteligente? Será uma negação da mente?

Como fazemos com todos os profetas, é preciso separar o homem dos seus seguidores. Artaud nunca alcançou o seu próprio teatro; talvez o poder de sua visão seja que ela é como a lebre em corridas de galgo, inatingível. Na verdade, ele próprio estava sempre falando de uma maneira de viver que fosse completa, de um teatro no qual a atividade do espectador fosse impelida pela mesma desesperada necessidade.

Artaud explicado é Artaud traído: traído porque é sempre apenas uma porção de seu pensamento que é explorada; traído porque é mais fácil aplicar regras a um punhado de atores dedicados do que à vida dos espectadores desconhecidos que entram por acaso no teatro.

No entanto, contidas nas palavras "Teatro da Crueldade" se encontram toda uma desesperada busca por um teatro mais violento, menos racional, mais extremista, menos verbal, mais perigoso. Há um júbilo nos choques violentos: o único problema com choques violentos é que eles se desgastam. O que se segue a um choque? Aqui está a dificuldade. Disparo uma pistola contra o espectador – foi o que fiz uma vez – e por um segundo tenho a possibilidade de atingi-lo de uma maneira diferente. Preciso relacionar esta possibilidade a um propósito, senão um minuto depois o espectador voltará ao seu estado anterior: inércia é a maior força que conhecemos. Mostro uma folha de papel azul - nada mais que a cor azul – o azul é uma afirmação direta de um fato que provoca uma emoção, um segundo depois a impressão desbota; mostro um escarlate brilhante – uma impressão diferente é formada, mas a não ser que alguém agarre este momento sabendo como e porque, e para que fim, este também começará a minguar. O problema é que podemos começar a disparar os primeiros tiros sem saber para onde a batalha irá. Um olhar para platéia comum nos dá uma vontade irresistível de assaltá-la – atirar primeiro e perguntar depois. Este é o caminho para o "happening". Um Happening é uma invenção poderosa, destrói num só golpe muitas formas mortas, como a aridez da arquitetura do teatro, a feiura da decoração, das cortinas, os "lanterninhas", o guarda-roupas, programas e bar. Um Happening pode ser em qualquer lugar, a qualquer hora, de qualquer duração: nada é exigido, nada é tabu. Um Happening pode ser espontâneo, pode ser formal, pode ser anarquista e pode gerar energia intoxicante. Atrás do happening está o grito "Acorde".

Van Gogh fez gerações de viajantes verem a Provence com olhos novos, e a teoria dos Happenings é que o espectador poderá finalmente ser sacudido para uma visão nova de modo que acorde para a vida ao seu redor. Isto parece ter sentido e no Happenings, a influência do Zen e a Pop Arte são misturadas para fazer uma combinação americana do século XX, perfeitamente lógica. Mas a tristeza de um Hapennings ruim é tal que só se acredita vendo. Dê uma caixa de tintas a uma criança e, se ela misturar todas as cores juntas, o resultado é sempre um castanho acinzentado cor de lama. Um Happening é sempre a parte infantil do cérebro de alguém e inevitavelmente reflete o nível do seu inventor: se é o trabalho de um grupo, reflete as fontes interiores do grupo. Esta forma livre é com muita frequência aprisionada nos mesmos símbolos obsessivos: farinha de trigo, pudins, rolos de papel, vestir-se, despir-

se, se vestir para uma festa, despir-se de novo, mudar as roupas, mijar, jogar água, soprar água, abraçar, rolar, torcer-se – sentimos que se um Happening se tornasse um meio de vida, então por contraste, a vida mais monótona pareceria um happening fantástico. É muito fácil que um Happening não possa ser mais do que uma série de tênues choques seguidos de momentos de distensão e que se combinam progressivamente, até que cheguem. Ou então o frenesi e o transforma em mais uma forma da Platéia Morta – a vítima começa benevolente, mas cai na platéia depois da agressão.

O fato é que os Happenings trouxeram à vida não a mais fácil, mas a mais exigente de todas as formas. Choques e surpresas gravam-se nos reflexos do espectador, de modo que, de repente, ele fica mais aberto, mas aberta, mais acordado; a possibilidade e a responsabilidade surgem para o ator espectador, igualmente. O instante tem que ser usado, mas como, para quê? Aqui voltamos a raiz da questão – o que buscamos afinal? Um Zen feito em casa dificilmente seria a melhor solução. O Happening é uma vassoura nova de grande eficácia: é claro que está varrendo o lixo, mas à medida que vai limpando o caminho, ouvimos o velho diálogo de novo, o debate de forma contra o sem forma, liberdade contra disciplina; uma dialética tão velha quanto Pitágoras, que foi o primeiro a botar em oposição os termos limite e ilimitado. Não há nada errado em usar migalhas de Zen para afirmar o princípio que existência é existência, que toda manifestação contém nela tudo de tudo, e que um tapa na cara, um beliscão no nariz, ou um pudim na cara são todos igualmente Buda. Todas as religiões afirmam que o invisível é sempre visível. Mas aqui está o "x" do problema. O ensino religioso – inclusive o Zen – afirma que este invisível-visível não pode ser visto automaticamente: só pode ser visto em certas condições. As condições podem ser relacionadas a certos estados ou a uma certa compreensão. De qualquer forma compreender a visibilidade do invisível é um trabalho que dura uma vida. A arte sagrada ajuda este trabalho, e assim chegamos a uma definição do teatro sagrado. Um teatro sagrado não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam a sua percepção. O Happening podia ser relacionado a tudo isso, mas a inadequação do Happening no momento é que ele se recusa a examinar com a profundidade o problema de percepção. Ingenuamente ele acredita que o grito "Acorde" basta; que o gritar "Viva" fornece vida. Naturalmente é necessário mais do que isso. Mas o quê?

Um Happening tinha como intenção original ser uma criação de um pintor – que em vez de tinta e tela, ou cola e pó de serragem, ou objetos sólidos, usava pessoas para criar certos relacionamentos, certas formas. Como uma pintura, um Happening procura ser um objeto novo, uma nova construção trazida ao mundo para enriquecer o mundo, para adicionar mais à natureza, para colocar-se ao lado da vida cotidiana. Àqueles que acham os Happening enfadonhos, seu defensor responderá que uma é tão boa quanto a outra: se alguns parecem "piores" do que outros – isto segundo seus partidários – é o resultado do condicionamento do espectador, da sua vida esclerosada. Aqueles que participaram de um Happening e sentem prazer nisto, podem-se dar ao luxo de julgar com indiferença o tédio dos que não participam. O próprio fato de que eles participam aumenta sua percepção. O homem que veste um smoking para ir à Ópera, dizendo "gosto de me preparar para uma ocasião", e o Hippy que veste um terno florido para virar a noite vendo um espetáculo digestivo, estão ambos caminhando incoerentemente na mesma direção. Ocasião, Acontecimento, Happening: são palavras permutáveis. As estruturas são diferentes: a ópera é construída e repetida de acordo com princípios tradicionais, o espetáculo digestivo se desenvolve inicialmente de acordo com

circunstâncias e ambientes; mas ambos são reuniões sociais deliberadamente construídas, que buscam uma invisibilidade para interpretar e animar o comum. Nós que trabalhamos em teatro temos, implicitamente, o dever de ir adiante e saciar esta fome.

Existem muitas pessoas tentando – cada uma à sua maneira – aceitar o desafio. Citarei três.

Há Merce Connigham, que provém de Martha Graham. Ele desenvolveu uma companhia de balé, cujos exercícios diários são uma contínua preparação para o choque de liberdade. Um dançarino clássico é treinado para observar e acompanhar cada detalhe de um movimento que lhe é dado. Ele treinou o seu corpo a obedecer, sua técnica é sua servidora, de modo que, em vez de estar absorto na execução do movimento, ele pode deixar o movimento desenrolar-se em íntima companhia com o desenrolar da música. Os dançarinos de Merce Cunnigham, que são altamente treinados, usam sua disciplina para ficarem mais conscientes das delicadas correntes que fluem num movimento, à medida que este se desenrola pela primeira vez – e a sua técnica lhes permite responder a este estímulo delicado sem a falta de jeito do homem destreinado. Quando eles improvisam – enquanto noções nascem e fluem entre eles, nunca se repetindo, sempre em movimento – os intervalos têm forma, para que os ritmos possam ser sentidos com exatidão e as proporções com verdade: tudo é espontâneo, e, entretanto há ordem. No silêncio existem muitas potencialidades; caos ou ordem, confusão ou organização, todos incultos: o invisível tornado visível é de natureza sagrada e, enquanto dança, Merce Cunnigham luta por uma arte sagrada.

Talvez a escrita mais intensa e pessoal de nosso tempo venha de Samuel Beckett. As peças de Beckett são símbolos no sentido exato da palavra. Um símbolo falso é mole e vago; um símbolo verdadeiro é duro e claro. Quando dizemos "simbólico" frequentemente queremos dizer enfadonhamente obscuro; já um símbolo verdadeiro é específico, é a única forma de expor uma certa verdade. Os dois homens esperando ao lado de uma árvore seca, o homem gravando a si próprio em fitas, os dois homens escravos de uma torre, a mulher enterrada na areia até a cintura, os pais em latas de lixo, as três cabeças nos vasos: essas são invenções puras, imagens frescas, agudamente definidas – e funcionam no palco como objetos. São máquinas teatrais. As pessoas sorriem delas, mas elas ficam firmes: são à prova de crítica. Não chegaremos a lugar nenhum se esperarmos que elas sejam explicadas, entretanto cada uma tem uma relação conosco que não podemos negar. Se o aceitamos, o símbolo nos provoca uma grande e pensativa exclamação.

Eis por que as obscuras peças de Beckett são brilhantes: é onde o objetivo desesperado foi criado. É a testemunha de um desejo feroz de prestar testemunho à verdade. Beckett não diz: "não" com satisfação; ele forja seu "não" impiedoso do desejo de um "sim" e, portanto, seu desespero é o negativo do qual se pode extrair o perfil de seu oposto.

Existem duas maneiras de falar sobre a condição humana: há um processo de inspiração – através do qual todos os elementos positivos da vida podem ser revelados – e o processo de visão honesta – através do qual o artista presta testemunho de qualquer coisa que tenha visto. O primeiro processo depende da revelação; não pode acontecer apenas através de desejos sagrados. O segundo depende de honestidade; não pode ser ofuscado por desejos sagrados.

Beckett expressa exatamente esta distinção em Happy Days. O otimismo da mulher enterrada no chão não é uma virtude, mas sim, o elemento que a faz cega à verdade da sua situação. Durante algumas raras iluminações ela vê sua condição, mas imediatamente as encobre com o seu bom humor. A ação de Beckett sobre uma parte de

seu público é exatamente como a ação que esta situação exerce sobre o personagem principal. A platéia se agita, se torce, e boceja, sai no meio ou então inventa e imprime toda forma imaginável de reclamação como uma defesa mecânica contra a desagradável verdade. Infelizmente, é este desejo de otimismo compartilhado por muitos escritores que os impede de encontrar a esperança. Quando atacamos Beckett por pessimismo, somos nós os personagens becketianos presos numa cena becketiana. Quando aceitamos a afirmação de Beckett tal como é, então, de repente tudo se transforma. Existe afinal um outro público, o público de Beckett; aqueles que em cada país não levantam barreiras intelectuais, que não se esforçam demais para analisar a sua mensagem. Este público ri, grita e no final "celebra" com Beckett; este público deixa suas peças, nutrido e enriquecido, com o coração mais leve, cheio de uma estranha e irracional felicidade. Poesia, nobreza, beleza, mágica – de repente essas palavras suspeitas estão mais uma vez de volta ao teatro.

Na Polônia existe uma pequena companhia liderada por um visionário, Jerzy Grotowski, que também tem um objetivo sagrado. Ele acredita que o teatro não pode ser um objetivo em si; como a dança ou a música em certas ordens de dervixes, o teatro é um veículo, um meio de fazer auto-estudo, auto-exploração; uma possibilidade de salvação. O ator tem a si próprio como campo de trabalho. Este campo é mais rico que o do pintor, mais rico que o do músico, porque para explorá-lo é preciso usar cada aspecto de si próprio. Suas mãos, seu olho, seu ouvido e seu coração são o que ele está estudando e com quem está estudando. Visto desse modo, representar é um trabalho que dura uma vida – passo a passo o ator aumenta o seu conhecimento de si mesmo, através do penoso trabalho de ensaio que está em constante mudança de circunstâncias; através dos tremendos pontos de pontuação da representação.

Na terminologia de Grotowski, o ator permite que o papel o "penetre". No princípio ele tem muitos obstáculos em relação ao papel, mas com o trabalho constante ele adquire comando técnico dos seus sentidos físicos e psíquicos que então lhe permitem deixar cair as barreiras. A "Autopenetração" através do papel é relacionada à coragem de se expor: o ator não hesita em se mostrar exatamente como é, pois reconhece que o segredo do papel exige que ele se abra, mostrando seus próprios segredos. Assim o ato de representação é um ato de sacrifício, de sacrificar o que a maioria dos homens prefere esconder – este sacrifício é uma dádiva para o espectador. Aqui há uma relação entre ator e público, análoga àquela entre sacerdote e fiel. É óbvio que nem todos são chamados para serem sacerdotes e nenhuma religião tradicional espera isto de todos os homens. Existem os leigos - que têm um papel necessário na vida – e aqueles que fazem outras tarefas por conta dos leigos. O padre representa o ritual para ele mesmo e para proveito dos outros. Os atores de Grotowski oferecem sua representação como cerimônia para aqueles que desejam assistir; o ator invoca e mostra despido aquilo que está em cada homem e aquilo que a vida cotidiana encobre. Este teatro é sagrado porque sua intenção é sagrada; tem um lugar claramente definido na comunidade e responde a uma necessidade que as igrejas não podem mais preencher. O teatro de Grotowski é o que mais se aproximou do ideal de Artaud. É um meio de vida completo para todos os seus membros, e portanto está em contraste com a maioria dos outros grupos de vanguarda ou experimentais não podem fazer o que quer porque as condições exteriores pesam demasiado sobre contra eles. Eles têm elencos inferiores, seu tempo de ensaio é reduzido pela necessidade de os atores ganharem a vida e os cenários, figurinos, iluminação, etc. Por sua vez inadequadas. Pobreza é a sua queixa e sua desculpa. Grotowski faz da pobreza um ideal; eles têm instrumento

humano e tempo ilimitado – não é de admirar que eles se sintam o teatro mais rico do mundo.

Estes três teatros, Cunnigham, Grotowski e Beckett, têm várias coisas em comum; meios limitados, trabalho intensivo, disciplina rigorosa, precisão absoluta. Também quase como se fosse uma condição, são teatros para elite. Merce Cunnigham faz espetáculos para casas fracas e seus admiradores ficam escandalizados com a falta de apoio ao seu teatro; ele próprio aceita isto como natural. Beckett só raramente enche um auditório de tamanho médio. Grotowski representa para trinta espectadores – por decisão dele próprio. Ele está convencido de que os problemas com que se defrontam, ele e o ator, são tão grandes que pensar numa platéia maior só poderia conduzir a uma diluição do seu trabalho. Ele me disse: "Minha busca é baseada no diretor e no ator. Você baseia a sua no diretor, ator e público. Reconheço ser possível, mas para mim é muito indireto".

Estará ele certo? São esses os únicos teatros possíveis para tocar a "realidade"? Estes são sem dúvida reais para si próprios; eles sem dúvida encaram a questão básica: "Por que afinal o teatro?", e cada um encontrou a sua resposta. Cada um deles começa partindo da sua fome, cada qual trabalha para diminuir a sua própria necessidade. Entretanto, a própria natureza da sua resolução, o caráter elevado e sério da sua atividade, inevitavelmente trazem à sua escolha uma cor e uma limitação a seu campo. Eles são incapazes de ser esotéricos e populares ao mesmo tempo. Não há multidões em Beckett, nenhum Falstaff. Para Merce Cunnigham, como para Schoemberg, seria necessário um "tour de force" para reinventar Ring a Ring o´Roses (6) ou assobiar God Save the Queen. Na vida privada, o ator principal de Grotowski ávidamente coleciona discos de jazz, mas o jazz não existe no palco que é sua vida. Estes teatro exploram a vida, entretanto o que conta como vida é restrito. A vida "real" impede certas feições "irreais". Se lemos hoje as descrições de Artaud de suas próprias direções imaginárias, vemos que elas refletem seus próprios gostos e as imagens românticas de seu tempo, pois existe uma certa preferência pela obscuridade e o mistério, pelo cântico, pelos gritos do outro mundo, pela palavra simples em vez de sentença, por formas vastas, máscaras, por reis, imperadores e papas, por santos, pecadores e fantásticos auto-flageladores, por malhas pretas e pele nua frementes.

Um diretor lidando com elementos que existem fora de si pode-se enganar pensando que seu trabalho é mais objetivo do que realmente é. Pela sua escolha de exercícios, até pela maneira de estimular o ator em encontrar a sua própria liberdade, o diretor não pode deixar de projetar seu próprio estado de espírito no palco. O supremo jiu-jitsu para o diretor seria estimular um tamanho fluxo de riqueza interior do ator, que este transformaria completamente a natureza subjetiva do seu impulso original. Mas geralmente o esquema do diretor ou do coreógrafo transparece, e é aqui que a experiência objetiva desejada pode-se transformar numa expressão das inventividades de cada diretor individualmente.

Podemos tentar apreender o invisível, mas não podemos perder contato com o com senso se a nossa linguagem é demasiadamente particular. É estaríamos arriscando perder uma parte da crença do espectador. O modelo, como sempre, é Shakepeare. Seu alvo é continuamente sagrado, o metafísico; entretanto ele nunca comete o erro de se demorar muito no plano mais elevado. Ele sabia como nos é difícil ficar em companhia do absoluto – portanto, continuamente, nos joga de volta à terra – e Grotowski reconhece isto, quando fala da necessidade de "apoteose" e "zombaria". Temos que aceitar que jamais veremos tudo do invisível. Logo depois de esforçar-nos para alcançá-lo, temos que encarar a derrota, cair por terra e recomeçar.

Evitei falar do Linving Theatre até agora porque este grupo, liderado por Julian Beck e Judith Nalina, é "especial", em todos os sentidos da palavra. É uma comunidade nômade. Viaja pelo mundo seguindo suas próprias leis e, geralmente, em contradição com as leis do país no qual se encontra. O Linving Theatre fornece a todos os seus membros uma completa "maneira de viver", uns trinta homens e mulheres que vivem e trabalham juntos; eles fazem amor, têm filhos, representam, inventam peças, fazem exercícios físicos e espirituais, dividem e discutem tudo que encontram em seu caminho. São, acima de tudo, uma comunidade; mas eles só são uma comunidade porque têm uma função especial que dá sentido à sua existência comunal. Esta função é representar. Sem representar, o grupo murcharia; eles representam porque o ato e o fato de representar corresponde à uma grande necessidade comum. Estão em busca de um significado para suas vidas, e, num certo sentido mesmo que não houvesse público nenhum, ainda teriam que representar, porque o acontecimento teatral é o ápice e o centro de sua busca. Entretanto, sem público, suas representações perderiam sua substância – o público é sempre um desafio, sem o qual uma representação seria hipocrisia. É também uma comunidade prática que faz espetáculos para viver e os põe a venda. No Linving Theatre, três necessidades se tornaram uma: ele existe para representar, ganha sua vida através da representação e suas representações contêm os momentos mais intensos e íntimos de sua vida coletiva.

Um dia esta caravana talvez pare. Isto poderia acontecer num ambiente hostil – como é Nova York, onde o grupo nasceu – nesse caso sua função seria a de provocar e dividir as platéias aumentando seu conhecimento sobre a incomoda contradição entre um meio de vida no palco e um meio de vida exterior. Sua própria indentidade será constantemente formulada e reformulada pela tensão natural e pela hostilidade entre eles próprios e o ambiente à sua volta. Pode acontecer ao contrário que cheguem a se fixar numa comunidade mais ampla, e que condividam certos valores. Aqui haveria uma unidade diferente e uma tensão diferente; a tensão seria partilhada pelo palco e pela platéia – seria a peregrinação em busca de uma santidade eternamente indefinida.

De fato o Living Theatre, exemplar em tantos aspectos, ainda não resolveu seu dilema essencial. Buscando o sagrado sem uma tradição, sem uma fonte, é forçado a se apoiar em muitas tradições, muitas fontes – yoga, zen, psicanálise, livros, provérbios populares, descobertas, inspiração – um ecletismo rico, mais perigoso; pois o método que o leva a isto que busca não pode ser de natureza construtiva (7). E destruir, despir, por outro lado, só pode ser obtido à luz de alguma constante. Os membros do Living Theatre ainda estão buscando esta constante.

Enquanto não a encontram, eles são continuamente nutridos por um humor e uma alegria americaníssima que são surrealistas, mas que os mantém com os pés firmes na terra.

No voodoo do Haiti, tudo que se precisa para uma cerimônia é uma vara e pessoas. Começa-se a bater no tambor, e longe, na África, os deuses ouvem o apelo. Eles decidem vir até você, e como o voodoo é uma religião muito prática, leva em conta o tempo que um deus precisa para atravessar o Atlântico. Portanto vocês continua batendo no tambor, cantando e bebendo run. Desta maneira, você se prepara.

Passam-se cinco ou seis horas e então os deuses chegam voando – circulam por cima das cabeças, mas não adianta olhar para cima, pois naturalmente são invisíveis. É aqui que a vara se torna vital. Sem a vara não se pode ligar os mundos visíveis e invisíveis. A vara, como a cruz, é a junção. Através da madeira, usada como a terra para

uma corrente elétrica, os espíritos escorregam, e agora estão prontos para o segundo passo na metamorfose. Agora precisam de um veículo humano, e escolhem um dos participantes. Com um pontapé, um ou dois gemidos, um curto paroxismo no solo, um homem é possuído. Ele se levanta, não mais ele mesmo, mas repleto do deus. O deus agora tem forma. Ele é alguém que pode brincar, ficar bebêdo e ouvir as queixas de todos. A primeira coisa que o sacerdote, o Hougan, faz quando o deus chega é apertar a sua mão e perguntar por sua viagem. Ele é sem dúvida um deus, mas não é mais irreal: está ali, no nosso nível, acessível. O homem ou a mulher comum, agora podem falar com ele – e assim cada noite, o haitiano está em contato com os grandes poderes e mistérios que governam o seu dia.

No teatro, há séculos a tendência tem sido de colocar o ator numa distância remota, numa plataforma, emoldurado, decorado, iluminado, pintado, com sapatos altos – para convencer o ignorante de que ele é sagrado, de que sua arte é sacra. Era veneração, ou haveria por trás disto o medo de que algo seria exposto se a luz fosse forte demais ou a distância próxima demais? Hoje já expusemos a trapaça. Mas estamos redescobrindo que um teatro sagrado é ainda aquilo que precisamos. Onde curá-lo? Nas nuvens ou na terra?

(1) Kitchen Sink – pia de cozinha. Referência à monotonia e à falta de poesia do cotidiano da classe operária. A alusão é clara em relação a John Orborne e Arnol Wesker (N.T.)
(2) Teatro do Reino da Rainha Vitória. Hoje o Teatro Nacional de Londres (N. T.)
(3) Em português, respectivamente, presunto e salsicha de fígado.(N. T.)
(4) Enganar o olho – efeitos visuais especiais (N. T.)
(5) Quem é quem. Livro publicado anualmente na Inglaterra, com dados biográficos de personalidades (N. T.)
(6) Canção de cirando inglesa(N.T.)
(7) Additive one – Estamos diante de duas concepções fundamentais na compreensão do teatro contemporâneo; isto é, arte de construção e a arte da destruição. Por criação construtiva deve ser entendida aquela que está em sintonia com uma proposta política de construção de valores – ou seja, criação destrutiva diz-se daquela que contesta os valores de uma sociedade. (N.T.)

O Teatro Rústico

É sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de platéias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, platéias participando e respondendo ao espetáculo. Teatro em quartos de fundo, quartos de sótão, em celeiros; espetáculos de uma noite só, o lençol rasgado pendurado na entrada, o biombo gasto para esconder as rápidas mudanças de roupa – e assim: um único termo genérico, teatro, compreende tudo isto além dos lustres cintilantes dos teatros ricos.

Já tive muitas discussões abortivas com arquitetos empenhados na construção de novos teatros, tentando, em vão encontrar palavras para comunicar a minha convicção de que não é uma questão de construções boas ou más: um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo: este é o mistério do teatro, mas na compreensão deste mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência.

Em outras formas de arquitetura existe um relacionamento entre desenho conscistente, articulado, e de bom funcionamento: um hospital bem desenhado talvez seja mais eficaz do que um todo cheio de voltinhas; mas quando se trata de teatros, o problema do desenho não pode ser atacado de forma lógica. Não é uma questão de dizer analiticamente quais são os requisitos, qual é a melhor maneira de organizá-los – isto geralmente dará origem a uma sala conformada, convencional e frequentemente fria. A ciência de construir teatros deve-se basear no estudo do que possa criar o relacionamento mais vivo entre as pessoas – e isto será obtido mais facilmente por assimetria ou mesmo, quem sabe, por desordem? Se é assim, qual seria a regra desta desordem?

Um arquiteto ficará numa posição melhor se ele trabalhar como um cenógrafo, movimentando pedaços de papelão por intuição, do que se ele construir o seu modelo de um plano, preparado com régua e compasso. Se achamos que o esterco é bom fertilizante, não adianta ficarmos envergonhados; se o teatro tem necessidade de um elemento primitivo, este elemento deve ser aceito como parte de seu terreno natural.

Quando a música eletrônica dava seus primeiros passos um grupo de técnicos alemães sustentava que conseguiria obter qualquer som em geral, de um instrumento natural diziam que poderiam fazer até melhor. Depois descobriram que todos os seus sons eram caracterízados por uma estéril uniformidade. Passaram então a analisar os sons emitidos por clarinetes, flautas, violinos, e acharam que cada nota produzida por estes meios naturais estava enriquecida de uma boa dose de puro e simples barulho: o arranhar de um arco de violino, ou uma mistura de ar e respiração forte na madeira e no metal. Do ponto de vista do purista isto era só sujeira, mas, no entanto, os compositores logo se viram obrigados a fazer uma sujeira sintética – para "humanizar" suas composições. Os arquitetos, ao contrário, permanecem cegos à este princípio – e é por isso que os anos passa enquanto as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim. Gordon Craig influenciou a Europa durante maio século somente com dois espetáculos feitos num salão de uma paróquia em Hampstead – a marca do teatro brechtiano, a meia cortina branca, teve origem ao que tudo indica numa adega, quando foi necessário estender um arame entre duas paredes.

O Teatro Rústico é muito próximo ao povo: pode ser um teatro de fantoche ou como é nos vilarejos gregos até hoje – um espetáculo se sombras animadas. É, geralmente, distinguidos pela ausência daquilo que chamamos de estilo. O estilo pressupõe lazer; enquanto que organizar um espetáculo em condições de "rusticidade" é como fazer uma revolução, pois qualquer coisa que esteja à mão pode ser transformada numa arma. O Teatro Rústico não escolhe, nem seleciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar com os que estão criando caso – ou improvisar uma piada – do que tentar preservar a unidade estilística da cena. No luxo do teatro de alta classe, tudo poder monolíticamente compacto enquanto que num teatro popular, bater num balde será a sonoplastia para uma batalha, farinha de trigo no rosto pode ser usada para realçar o branco do medo, o arsenal é ilimitado: o distanciamento, o cartaz, a exploração dos assuntos "quentes", as danças, o ritmo, as anedotas locais, a exploração de acidentes, imprevistos, as canções, o barulho, a exploração de cada contraste, as abreviaturas do exagero, os narizes postiços, os tipo-clichês, as barrigas postiças.

O Teatro Rústico, livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência do sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos. Martin Esslin escreveu que em San Quentin prisioneiros que assistiam pala prime nas suas vidas uma peça, tendo de enfrentar, logo de saída, Esperando Godot, não tiveram nenhum problema em acompanhar o que para um frequentador assíduo do teatro era incompreensível.

Um pioneiro do movimento de redescoberta de Shakespeare foi William Poel. Uma vez, uma atriz me contou haver trabalhado com Poel numa produção de muito Barulho Por Nada montada há uns cinquenta anos, num obscuro teatro londrino. Ela me disse que no primeiro ensaio Poel chegou com uma mala cheia de papelada da qual ele tirou fotografias estranhas, desenhos, figuras arrancadas de revistas. "esta é você", ele disse, dando-lhe um retrato de uma debutante no baile da Ryal Garden. A um outro deu uma foto de um cavaleiro de armadura, a outro um portrait do pintos Gainsborough, a um outro ainda simplesmente deu um chapéu. Com toda simplicidade ele estava expressando a sua maneira de ver a peça como quando ele a leu – diretamente, como faz uma criança – não como um adulto se munindo de noções de história e época. Minha amiga contou-me que a mistura total desta prépop- art tinha uma homogeneidade extraordinária. E disto eu não duvido. Poel foi um grande inovador e viu claramente que a consciência nada tinha a ver com o autêntico estilo Shakespeariano. Uma vez numa produção minha de Love´s Labour´s Lost vesti um personagem, chamado Constable Dull (1) de policial vitoriano porque seu nome instantaneamente sugeria a figura típica do bobby londrino. Por outros motivos o resto dos personagens estavam vestidos com roupas das pinturas de Watteau, século XVII, mas ninguém percebeu o anacronismo. Há tempos vi uma produção da Megera Domada onde todos os atores se vestiam exatamente de maneira que eles viam os personagens – ainda me lembro de um cowboy, e um personagem gordo, estourando os botões de um uniforme de pagem – e foi, de longe, a versão que mais me satisfez da peça.

É claro que, acima de tudo, a sujeira que caracteriza a rudeza; imundície e vulgaridade são genuínas, obscenidade é fascinante: com estas o espetáculo se reveste do seu papel de libertador social, pois por sua própria natureza o teatro popular é anti-autoritário, antitradicional, antipomposo, antipretensioso. Este e o teatro do barulho é o teatro do aplauso.

Penso naquelas duas máscaras horrendas que nos olham com suas caretas em tantos livros sobre teatro: aprendemos que na Grécia antiga essas máscaras representam dois elementos iguais, tragédia e comédia. Pelo menos são sempre apresentadas como partes iguais de um todo. Mas, desde então, o teatro "legítimo" tem sido considerado o importante, enquanto que o Teatro Rústico tem sido considerado o menos sério. Mas a verdade é que toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para fontes populares. Meyerhold tinha alvos dos mais elevados, buscava apresentar no palco tudo da vida, seu respeitado mestre era Stanislavski, seu amigo era Chekhov; mas o fato é que foi para os circos e teatro de variedades que teve que recorrer. Brecht tem raízes no cabaré. Joan Littlewood anseia por um parque de diversões: Cocteau, Artaud, Vaktangov, os mais improváveis companheiros de luta, todos retornam ao povo: e o Teatro Total é mais que uma mistura destes ingredientes. O teatro experimental sai continuamente dos teatros convencionais e retorna aos porões e às arenas: é o musical americanos – nas raras ocasiões que ele preenche a sua promessa – e não a ópera, o verdadeiro ponto de encontro das artes americanas. É para a Broadway que os poetas, coreógrafos e compositores se viram. Um coreógrafo como Jerome Robbins é um exemplo interessante. Sai do teatro puro e abstrato de Balanchine e Martha Graham em direção à rusticidade do espetáculo popular. Mas a palavra popular não preenche todo o sentido: "popular" faz pensar em festa campestre onde as pessoas são alegres, mas inofensivas. A tradição popular é também dotada de agressividade primitiva, de sátira feroz e caricatura grotesca. Essa qualidade já estava presente no maior dos teatros populares, o elizabetano; enquanto que no teatro inglês, de hoje, obscenidade e truculência se tornaram motores da renovação. O surrealismo é rude – Jarry é rude. O teatro de Spike Milligan, no qual a imaginação, libertada pela anarquia, voa como um morcego selvagem passando por todo tipo de forma e de estilo possível, possui toda esta rusticidade. Milligan, Charles Wood e alguns outros são uma indicação na direção daquilo que se poderá tornar uma poderosa tradição inglesa.

Eu vi duas produções de Ubu Rei, de Jarry que ilustraram perfeitamente a diferença entre uma tradição popular e uma tradição artística. Houve uma produção de Ubu na TV francesa que, usando meios eletrônicos, resultou numa grande obra de virtuosidade. O diretor conseguiu com muito brilho captar com atores vivos a impressão de marionetes em preto e branco: a tela era subdividida em faixas estreitas, portanto parecia uma história em quadrinhos. M. Ubu e Mme. Ubu eram os desenhos de Jarry magistralmente animados – eram os Ubus à risca. Mas eles não viviam; os telespectadores nunca aceitaram a crua realidade da estória: viam uns bonecos piruetando, ficavam desconcertados, entediados e logo depois desligaram. A virulenta peça de protesto havia-se tornado um jeu d´espirit de elite. Mais ou menos na mesma época havia na TV alemã uma produção tcheca de Ubu. Esta versão desrespeitava as imagens e indicações de Jarry: inventaram um estilo que era a coisa mais moderna em matéria de pop-art da época, feito de latas de lixo, velharias, camas de ferro antigas: M. Ubu não era nenhum personagem de história em quadrinhos mascarado, mas um bolo inerte e pesado, perfeitamente reconhecível – Mme. Ubu era uma prostituta delgada e atraente, o contexto social claro. Desde o primeiro plano de M. Ubu saindo desastrosamente da cama de cuecas, enquanto uma vozinha enjoada, do meio dos travesseiros, perguntava por que ele não era o Rei da Polônia, a crença do público foi conquistada e ele, pode acompanhar o desenvolvimento surrealista da estória porque aceitara a situação primitiva e os personagens naquilo que eram.

Isto tudo se refere à aparência exterior da rusticidade, mas qual é a intenção deste teatro? Em primeiro lugar, ele existe para provocar sem inibição alegria e riso,

aquilo que Tyrone Guthtrie chama de "teatro de delícia" e qualquer teatro que realmente proporcione delícias garantiu sua posição. Junto a um trabalho sério, empenhado e provocativo tem que haver a irresponsabilidade. É isto que o teatro comercial, o teatro de boulevard nos pode proporcionar – mas com frequência ele se acha cansado e esgarçado.

O divertimento precisa constantemente de uma nova carga elétrica: divertir-se por divertir-se não é impossível, mas raras vezes é suficiente. A frivolidade pode ser a sua carga; a alegria pode ser uma boa corrente, mas as baterias têm que ser renovadas o tempo todo: caras novas, idéias novas têm que ser achadas. Uma nova anedota brilha e desaparece; ou então é a velha anedota que retorna. A comédia que tem mais força é enraizada em arquétipos, em mitologia, em situações básicas que se repetem; e portanto profundamente enterrada na tradição social. Nem sempre a comédia sai do fluxo principal de um debate social; é como se diferentes tradições cômicas se ramificassem em muitas direções: mesmo que não nos ocorra que a água corre, o rio continua a correr, até que um dia, inesperadamente, ele seca completamente.

Não há uma regra fixa dizendo que nunca se deve cultivar efeitos e superficialidades apenas por seu valor intrínseco. Por que não? Pessoalmente acho que montar um musical pode ser bem mais interessante e gostoso do que qualquer outra forma de teatro. Cultivar um jogo de habilidade manual pode dar um grande prazer pessoal. Mas aquela impressão de frescor é tudo: as comidas em conservas perdem o gosto.

O Teatro Sagrado tem uma fonte de energia, o "Rústico" tem outras. Leveza de alma e alegria o alimentam, mas a mesma energia que produz revolta e oposição também nutre. Esta é uma energia militante: é uma energia de raiva; às vezes até a energia do ódio. A energia inventiva do Berliner Ensemble na sua produção de "Os dias de Comuna" é a mesma energia que leva os homens à barricadas: a energia de Arturo Ui poderia ir lutar na própria guerra. O desejo de mudar a sociedade, de fazê-lo confrontar suas eternas hipocrisias, é uma fonte poderosa. Fígaro, Falstaff ou o Tartaro difamam e ridicularizam através do riso, e o objetivo do autor é exatamente provocar uma mudança social.

A extraordinária peça de John Arden, "Seargent Musgrave´s Dance", pode ser interpretada, além de muitos outros significados, como uma ilustração de como nasce o verdadeiro teatro. Musgrave encara uma multidão numa feira e em cima de um palco improvisado tenta comunicar, com o maior esforço possível, o seu sentimento ante a macabra futilidade da guerra. A demonstração que improvisa é como um extrato genuíno de teatro popular, o seu material de cena eram metralhadoras, bandeiras e um esqueleto uniformizado que ele carrega como estandarte. Quando percebe que isto não basta para transmitir completamente sua aflita mensagem à massa, sua desesperada energia o obriga a achar outros meios de expressão, e, num clarão de inspiração, começa a bater pé ritmicamente, provocando assim uma dança e um canto selvagem. A dança do Sargento Musgrave é uma demonstração de como a violenta necessidade de projetar alguma idéia pode de repente criar uma forma selvagem imprevisível.

Aqui encontramos o duplo aspecto do rústico: se o sagrado é a ânsia do invisível trazido pelas encarnações visíveis, o rústico também dá uma punhalada dinâmica num certo ideal.

Ambos os teatros se nutrem das aspirações profundas e autênticas manifestações pelo próprio público, ambos recolhem infinitas reservas de energia, de energias diferentes; mas ambos acabam definindo suas áreas onde certas coisas simplesmente não são admitidas. Se o sagrado faz um mundo no qual uma prece é mais real do que

um arroto, no teatro popular acontece o inverso. O arroto é real e a prece seria considerada cômica.

O Teatro Rústico não tem aparentemente nenhum estilo, nenhuma convenção, nenhuma limitação – mas na prática, ele tem todos os três. Assim como na vida, o uso de roupas antigas usadas como um desafio pode tornar se moda, também a rusticidade pode tornar-se um fim. O profissional do teatro popular, petulante, pode ser tão terra-a-terra que proíbe seu próprio vôo como uma possibilidade e o céu como um lugar inconveniente para vagar.

Isto nos traz de volta ao ponto onde o Teatro Sagrado e o Popular demonstram o seu antagonismo. O teatro Sagrado trabalha com o invisível e este invisível contém todos os impulsos escondidos do homem. O teatro Rústico diz respeito às ações do homem porque ele é terrestre e imediato; visto que admite a malícia, a risada, o rústico ao alcance da mão trona-se melhor do que o popular e, vivo, parece melhor do que o sagrado impalpável.

É impossível prosseguir nesta análise sem nos determos para examinar as implicações do mais forte, influente e radical dos homens do teatro contemporâneo, Brecht. Ninguém seriamente interessado em teatro pode ignorar Crecht. Crecht é a figura chave de nossa época e todo trabalho teatral de hoje, a um certo ponto, começa ou retorna às suas afirmações e conquistas. Podemos voltar-nos diretamente para a palavra que ele introduziu no nosso vocabulário – distanciamento. Como inventor do termo distanciamento Brecht precisa ser considerado historicamente. Começou a trabalhar numa época em que a maioria dos palcos alemães estava dominada ou pelo naturalismo ou pelas furiosas investidas do teatro total de natureza operística destinadas a carregar o espectador pelas suas emoções, de forma que se esquecesse inteiramente de si próprio. Qualquer vida no palco era abatida pela passividade exigida do espectador.

Para Brecht um teatro necessário nem por um momento poderia desviar seus olhos da sociedade à qual estivesse servindo. Não havia uma quarta parede entre atores e público – o objetivo único do ator era criar uma reação precisa numa platéia que Brecht introduziu a idéia de distanciamento, pois distanciamento é um apelo à parada: distanciamento é cortar, interromper, mostrar alguma coisa exposta à luz, fazer-nos reexaminar. É, sobretudo um apelo ao espectador para que use a própria cabeça, de modo a tornar-se cada vez mais responsável, apenas aceitando o que vê se isso lhe parece, de uma maneira adulta, conveniente. Brecht rejeita a noção romântica que afirma que no teatro todos nos tornamos crianças de novo.

O efeito do distanciamento e o efeito do happening são semelhantes e opostos – o choque do happening existe para romper todas as barreiras construídas por nossa razão, o distanciamento, para chocar-nos a ponto de pormos em funcionamento o melhor de nossa razão. O distanciamento funciona de muitas formas em muitos sentidos. Uma ação de palco comum nos parecerá real se for convincente e assim tendemos a aceitá-la, temporariamente, como verdade objetiva. Uma garota, violada, entra em cena chorando e se o seu desempenho nos tocas o bastante, automaticamente aceitamos a conclusão implícita de que ela é uma vítima e uma vítima infeliz. Mas suponhamos que um palhaço a seguisse, fazendo mímica de suas lágrimas e suponhamos que, com o seu talento, nos faça rir. Sua zombaria destrói nossa primeira reação. Então de que lado ficamos? A verdade da personagem, a validade de sua posição, são ambas postas em questão pelo palhaço e ao mesmo tempo é exposto ao nosso sentimentalismo fácil. Se desenvolvida suficientemente, uma tal série de acontecimento pode, de repente, fazer-nos defrontar com os nossos conceitos incertos e imutáveis sobre o certo e o errado. E tudo isso se deriva de um preciso propósito. Brecht

acreditava que o teatro, fazendo o público ter consciência dos elementos de uma situação, estaria ajudando o propósito de orientar o público em direção a uma compreensão mais justa da sociedade na qual vive, e, portanto, a aprender em que sentidos essa sociedade é capaz de mudança.

O distanciamento pode funcionar através de antítese; paródia, imitação, crítica, todo o campo de retórica lhe está aberto. É o método puramente teatral de troca dialética. O distanciamento é hoje a linguagem à nossa disposição que se apresenta tão rica de possibilidades quanto era o verso branco no teatro elizabetano; é o instrumento possível de um teatro dinâmico num mundo em mudança. Através do distanciamento podemos atingir algumas dinâmicas de linguagem. O distanciamento pode ser muito simples, nada mais que um conjunto de truques físicos. O primeiro uso de distanciamento que vi quando criança numa igreja sueca; a sacola de coleta tinha uma espécie de agulha na ponta para cutucar os membros da congregação que haviam adormecido durante o sermão.

Brecht usava cartazes visíveis para o mesmo fim; Joan Littlewood vestia seus soldados de pierrôs – o distanciamento tem possibilidades ilimitadas. Seu objetivo permanente é o de furar os balões de ar da representação retórica – Chaplin quando representa o sentimentalismo e a calamidade, o faz de maneira contrastante; ou seja, distanciada. Frequentemente quando um ator fica empolgado com o seu papel, a representação pode tornar-se cada vez mais exagerada, mais vulgarmente emocional e, no entanto, ele carrega o público condigo. Aqui o elemento de distanciamento nos manterá alertas quando alguma parte de nós deseja entregar-se totalmente aos apelos do sentimentalismo. Mas é muito difícil interferir com as reações habituais do público. No final do primeiro ato do Rei Lear, quando Glaucester é cegado, acendíamos as luzes da platéia antes que se completasse a última ação selvagem – para fazer com que os espectadores se conscientizassem da cena antes de serem engolfados no aplauso automático. Em Paris, com a montagem de The Representative, novamente fizemos todo o possível para inibir o aplauso, porque queríamos que o reconhecimento dos atores passasse a um segundo plano diante de um documento sobre campos de concentração. Apesar disso, tanto o infeliz Glaucester quanto o personagem mais repugnante de todos, o médico de Awschwitz, sempre saiam de cena sob aplausos igualmente intensos.

Jean Genet é capaz de escrever na mais eloquente das linguagens, mas as impressões mais marcantes de suas peças de originam, com frequência, nas invenções visuais por meio das quais ele justapõe elementos sérios e ridículos, belos e grotescos. No teatro moderno existem poucas coisas tão compactas e encantadas como o momento culminante da primeira parte de Les Paraventes, quando a ação cênica se compõe de desenhos sobre aguerra em vastas superfícies brancas, enquanto frases violentas, pessoas ridículas e bonecos imensos, tudo junto, forma um monumento ao colonialismo e à revolução. Neste caso, o poder da concepção é inseparável da série de artifícios técnicos de vários níveis que se tornam a expressão dessa concepção. Les Nègres de Genet só adquire seu pleno significado quando há uma poderosa relação de troca entre ator e público. Em Paris, presenciada por intelectuais, a peça era um divertimento literário barroco; em Londres, onde não se encontrou público que se interessasse quer por literatura francesa, quer pelos negros, a peça não teve nenhum sentido; em Nova York, na soberba montagem de Gene Frankel, a peça foi elétrica e vibrante. Pelo que me contaram, as vibrações mudaram de noite para noite, dependendo da proporção de pretos e brancos na platéia.

Marat/Sade não poderia ter existido antes de Brecht: é concebido por Peter Weiss em vários níveis de distanciamento: os acontecimentos da Revolução Francesa não podem ser aceitos literalmente porque estão sendo representados por loucos e suas ações, por sua vez, estão abertas a outra problemática, porque seu diretor é o Marquês de Sade; além disso, os acontecimentos de 1780 estão sendo observados com os olhos tanto de 1808 quanto de 1966 – pois as pessoas que assistem à peça representam uma platéia do princípio do século XIX, mas que são também pessoas do século XX. Todos esses planos que se entrecruzam exigem a cada momento uma atividade incomum do espectador. No fim da peça o asilo se descontrola: todos os atores improvisam com a maior violência e por um instante, a imagem no palco é naturalista e compulsiva. Sentimos que nada poderia por fim a essa rebelião: nada, concluímos, pode por fim à loucura do mundo. Entretanto, era neste ponto que contra-regra da Royal Shakespeare Companhy entrava em cena, tocava um apito e a loucura parava imediatamente. Nesta ação apresentava-se um enigma. Um segundo antes a situação era sem saída; agora, tudo terminou, os atores estão tirando suas perucas; claro, é apenas uma peça. E começamos a aplaudir. Mas inesperadamente os atores nos aplaudem com ironia. Reagimos a isso com uma momentânea hostilidade aos atores como pessoas e paramos de aplaudir. Cito isso como uma série típica de distanciamento, na qual cada incidente nos força a reajustar nossa posição.

Há uma relação interessante entre Brecht e Genet. Craig desejava uma sombra simbólica que substituísse uma floresta completamente pintada ao fundo e queria exclusivamente porque havia chegado à conclusão que informações inúteis absorvem a nossa atenção sacrificando algo mais importante. Brecht adotou esse rigor e aplicou-o não somente ao cenário, mas também ao trabalho do ator e à atitude da platéia. Se eliminava a emoção supérflua e o desenvolvimento de características e sentimentos relativos somente ao personagem, era porque via que a clareza do seu tema estava ameaçada. Um ator de outros teatros alemães do tempo de Brecht – e muitos atores ingleses hoje – acredita que todo o seu trabalho é apresentar seu personagem da forma mais completa possível. Isto significa que o ator usa sua observação e imaginação procurando detalhes adicionais para o seu retrato, pois, como o pintor de sociedade, deseja que o seu quadro seja tão semelhante e reconhecível quanto possível ao modelo. Ninguém disse a esse ator que poderia haver outros objetivos, Brecht introduziu a idéia, simples e devastadora que por "completamente" não se deve entender "exatamente". Ele acentuou que cada ator tem de se prestar à ação da peça, mas que até que o ator compreenda o que é a verdadeira ação da peça, qual seu verdadeiro propósito, do ponto de vista do autor e em relação às necessidades de um mundo exterior em mudanças (e que lado o próprio ator escolhe nas lutas que dividem o mundo), ele jamais poderá saber a que se está prestando. Entretanto, quando compreende exatamente o que lhe é exigido, o que deve preencher, então o ator pode entender adequadamente seu papel. Quando o ator se vê em relação à totalidade da peça, verificará não apenas que frequentemente a caracterização excessiva se opõe às necessidades da peça, mas também que muitas características desnecessárias podem na verdade voltar-se contra ele e tornar sua própria aparência menos marcante. Ele então verá com mais imparcialidade o personagem que está representando, verá suas características simpáticas e antipáticas de um outro ponto de vista, e no final tomará decisões diferentes das tomadas quando achava que a "identificação" com o personagem era tudo que importava. É evidente que esta teoria pode facilmente confundir o ator, porque se tenta usá-la ingenuamente esmagando seus instintos e tornando-se um intelectual, acabará em desastre. É errado pensar que um ator pode trabalhar só com teoria. Nenhum ator pode representar uma cifra: por mais

estilizado ou esquematizado que seja o texto, o ator precisa sempre acreditar, até certo ponto, na vida de palco do estranho animal que ele representa. Mas mesmo assim o ator pode representar de mil maneiras e representar um retrato não é a única alternativa.

O que Brecht introduziu foi a idéia do ator inteligente, capaz de julgar o valor da sua contribuição. Houve e ainda há atores que se orgulham de não saber nada sobre política e que tratam o teatro como uma torre de marfim. Para Brecht um tal ator não é digno do seu lugar na companhia de adultos: um ator numa comunidade que mantém um teatro precisa estar tão envolvido no mundo exterior quanto em seu próprio ofício.

Quando se transporta a teoria para palavras, a porta fica aberta à confusão. As produções de peças de Brecht fora do Berliner Ensemble que são baseadas em ensaios brechtianos contém a economia brechtiana, mas raramente sua riqueza de pensamento e sentimento. Pensamento e sentimento são com frequência evitados e, desta forma, o trabalho parece seco. O mais vivo dos teatros trona-se morto quando desaparece seu vigor áspero: e Brecht é destruído por escravos mortos.

Quando Brecht fala de atores compreendendo sua função, ele nunca imaginou que se pudesse conseguir tudo através da análise e de uma discussão. O teatro não é uma sala de aula. Um diretor com uma compreensão pedagógica de Brecht não seria mais capaz de dar vida a suas peças do que um pedante pode animar as de Shakespeare. A qualidade do trabalho feito em qualquer ensaio depende inteiramente da criatividade do clima de trabalho – e criatividade não nasce de explicações. A linguagem de ensaios é como a própria vida: usa palavras, mas também silêncios, estímulos, paródia, riso, infelicidade, desespero, franqueza e ocultação, atividade e lentidão, clareza e caos. Brecht tomou consciência disto e nos seus últimos anos de vida surpreendeu sues colaboradores dizendo que o teatro deve ser ingênuo. Com essa palavra Brecht não estava renegando toda a sua obra: estava acentuando que a ação de compor uma peça é sempre uma forma de brincar, que assistir a uma peça é brincar; falava de modo desconcertante de elegância e de divertimento. Não é por acaso que em muitas línguas a palavra que designa peça e brincar é a mesma.

Em seus escritos teóricos Brecht separa o real do irreal e creio que isto é a origem de uma gigantesca confusão. Em termos de semântica o subjetivo é sempre oposto ao objetivo, a ilusão separada da realidade. Por causa destas oposições, o teatro de Brecht é forçado a manter duas posições: a pública e a privada, oficial e não-oficial, teórica e prática. O trabalho privado é baseado num profundo sentimento de uma vida interior do ator: mas em público este teatro nega esta vida, pois a vida interior de um personagem é logo marcada com a terrível etiqueta de psicológico.

A palavra psicológico é inestimável numa discussão acalorada – da mesma forma que naturalista, ela pode ser usada com desprezo para encerrar o assunto ou levar a melhor num debate. Infelizmente, porém, ele nos leva também a uma simplificação, contrastando a linguagem da ação (linguagem dura, brilhante e eficaz) com a linguagem da psicologia (freudiana, escorregadia, oscilante, obscura, imprecisa). Vista desta maneira, a psicologia tem de perder. Mas será essa divisão verdadeira? Tudo é ilusão. A troca de impressões através de imagens é a nossa linguagem básica: no exato momento em que um homem expressa uma imagem, o outro a recebe.

A associação compartilhada é a linguagem – esse a associação nada evocar na outra pessoas, se não houver um instante de ilusão compartilhada, então não há troca. Brecht usava com frequência o caso de um homem descrevendo um acidente de rua como situação narrativa – tomemos esse exemplo e examinemos o processo de percepção em jogo. Quando alguém nos descreve um acidente de rua o processo psíquico é complicado: pode ser melhor entendido como uma colagem tridimensional

com comentário sonoro, pois experimentamos simultaneamente muitas coisas desconexas. Vemos a pessoa que fala, ouvimos sua voz, sabemos onde estamos e, ao mesmo tempo, percebemos, sobreposta à pessoa do narrador, a cena que está descrevendo: a vida e a totalidade desta ilusão momentânea depende de sua convicção e habilidade. Também depende do tipo de narrador. Se ele é um tipo cerebral, quero dizer, um homem cuja prestreza e vitalidade estão principalmente na cabeça, então receberemos mais impressões de idéias do que de sensações. Se ele é, ao contrário, um tipo emotivo, escaparão outras vibrações, de modo que, sem qualquer esforço, ele conseguirá facilmente recriar uma imagem mais completa do acidente e nós a receberemos dessa forma. Seja como for, o narrador nos envia uma complexidade de impressões; e, à medida que a recebemos, acreditamos nelas, e nos entregamos a elas, pelo menos momentaneamente.

Em toda comunicação, as ilusões se materializam e desaparecem. O teatro brechtiano é um rico apanhado de imagens que apelam para a nossa crença. Quando Brecht falava do desprezo de ilusão, não era isso a que se referia; mas sim à imagem mantida artificiosamente com vida, à afirmação que sobrevive mesmo depois de atingir seu objetivo, como a árvore pintada que servia de fundo a cena. Mas quando Brecht afirmou que havia algo no teatro chamado ilusão, queria dizer que existe alguma coisa que não é ilusão. Eis como a ilusão opôs-se à realidade. Seria melhor se opuséssemos claramente a ilusão morta à ilusão viva, a afirmação viva, formas fossilizadas a sombras em movimento, a paisagem congelada àquela animada. O que vemos mais frequentemente é um personagem dentro de uma moldura e circundado por um cenário interior de três paredes. Naturalmente isto é uma ilusão, mas Brecht sugere que a vemos num estado de fé acrítica e anestesiada. Se, entretanto, um ator pisa num palco nu ao lado de um cartaz que nos lembra que estamos num teatro, então, fazendo coro com Brecht, não caímos na ilusão, mas sim assistimos como adultos – e julgamos. Esta divisão é mais nítida na teoria do que na prática.

É impossível que alguém assistindo a uma montagem de uma peça de Tchekov ou a uma tragédia grega reconstruída segundo as formas tradicionais viesse a crer que se encontra na Rússia ou na antiga Tebas. Entretanto, basta em qualquer dos dois casos que um ator eficaz diga um texto poderoso para que o espectador seja envolvido numa ilusão, embora, é claro, ele saiba estar o tempo todo num teatro. Não se quer, em suma, evitar a ilusão – tudo é ilusão, só que algumas coisas parecem mais ilusórias do que outras. É somente a ilusão grosseira que não convence mais. Por outro lado, a ilusão feita por flashes de impressões rápidas e em mudança mantém viva a agudez da imaginação. Esta ilusão é como um único ponto negro que entre milhões de outros compõe a móvel imagem sobre o vídeo da tv: dura apenas o instante que sua função a exige.

É fácil cairmos no erro de considerar Tchekov um escritor naturalista. Na verdade muitas das peças mais fracas e superficiais dos últimos anos e chamados pedaços da vida real, com orgulho se consideram tchekovianas. Tchekov apresentou muito mais do que um simples pedaço da vida – era um cirurgião que, com delicadeza e cuidado infinito, extraia da vida milhares e milhares de substratos sutilíssimos, que depois cultivava e organizava segundo uma lógica estranhamente astuciosa, absolutamente artificial e significativa, na qual parte da astúcia residia em mimetizar o artifício de tal maneira bem que o resultado se assemelhava a uma visão de buraco na fechadura que jamais existira. Qualquer página das Três irmãs dá a impressão de vida se desenrolando como se houvesse deixado um gravador de fita rodando. Se examinada com cuidado, sua construção revelará coincidências tão grandes como as de Feydeau – o

vaso de flores que cai, carro de bombeiros que passa exatamente no momento certo; a palavra, a interrupção, a música distante, o som nos bastidores, a entrada, o adeus – todos estes elementos, passo a passo, criam através da linguagem de ilusões uma ilusão global de um pedaço da via. Esta série de impressões é também uma série de distanciamentos: cada ruptura é uma refinada provocação, um apelo ao raciocínio.

Já falei dos espetáculos na Alemanha do imediato após-guerra. Num sótão em Hamburgo vi uma vez uma adaptação de Crime e castigo e essa noite se tornou, antes de suas quatro horas de duração terminarem, uma das mais impressionantes experiências de teatro que já tive. Simplesmente por necessidade, todos os problemas de um estilo teatral se evaporaram; restava o filão principal autêntico, a essência de uma arte que se origina no contador de estórias que, olhando seu auditório, começa a narrar. Todos os teatros da cidade haviam sido destruídos, mas aqui, neste sótão, quando um ator numa cadeira que quase tocava nossos joelhos começou calmamente a dizer: Foi no ano de 18..., que um jovem estudante, chamado Roman Radionovitch Raskolnilkov... - fomos arrebatados pelo teatro vivo.

Arrebatados. O que significa isso? Não posso dizer. Sei apenas que aquelas palavras e um macio e sério tom de voz se uniram para criar num ponto impreciso do ambiente um encanto que nos venceu a todos. Éramos ouvintes, crianças escutando uma estória antes de dormir mas ao mesmo tempo adultos, totalmente conscientes de tudo que se passava. Um momento depois a poucos centímetros de distância, uma porta de sótão se abriu rangendo e um ator interpretando Raskolnikov surgiu e já estávamos profundamente envolvidos no drama. A um certo momento a porta parecia uma evocação completa de uma lâmpada de rua; um instante depois se tornava a saída do apartamento da usuária e, um segundo após, era a passagem para uma outra sala. E no entanto, como estas eram apenas impressões fragmentárias que só viviam no instante em que eram necessárias e, imediatamente desapareciam de novo, nunca perdemos de vista o fato de estarmos apinhados numa sala repleta acompanhando uma estória. O narrador podia acrescentar detalhes, podia explicar e filosofar; os próprios personagens podiam passar de uma interpretação naturalista ao monólogo; um ator podia, encurvando as costas, passar de uma caracterização a outra; e, vírgula por vírgula, ponto por ponto, gesto por gesto, todo o mundo complexo do romance de Dostoiveski foi recriado.

Como é livre a convenção de um romance, como é fácil a relação do escritor com o leitor! Podem-se evocar e eliminar os panos de fundo; a transição do mundo exterior para o interior é natural e contínua. O sucesso da experiência em Hamburgo lembrou-me uma vez mais de como o teatro se torna grotesco, pesado, inadequado e lamentável, não somente quando um bando de homens e máquinas rangedoras são necessárias para nos deslocar de um lugar para outro, mas até quando a transição do mundo da ação para o mundo do pensamento tem de ser explicada através de qualquer artifício – pela música, pela mudança de luzes ou por mudanças de praticáveis.

No cinema, Godard sozinho fez uma revolução mostrando como pode ser relativa a realidade de uma cena fotografada. Onde gerações de diretores tinham desenvolvido leis de continuidade e cânones de consistência a fim de não romper a realidade de uma ação contínua. Godard mostrou que essa realidade era uma outra convenção falsa e retórica. Fotografando uma cena e imediatamente despedaçando sua verdade aparente, Godard rompeu a ilusão morta e possibilitou a eclosão de uma torrente de impressões opostas. Ele é profundamente influenciado por Brecht.

A produção recente de Colriolanus do Berliner Ensemble repropõe por inteiro a questão de onde começa e termina a ilusão. Por muitos aspectos, esta versão é um

triunfo. Muitos aspectos da peça nos foram revelados como se estivéssemos vendo pela primeira vez; além do que, raramente tinha sido tão bem encenada. A companhia afrontou o drama de um ponto de vista social e político, e isso significava que os tradicionais meios mecânicos de por em cena multidões shakespearianas não eram mais possíveis. Teria sido impossível conseguir que qualquer um daqueles atores inteligentes, representando cidadãos anônimos, dessem vivas, murmurassem ou zombassem nas deixas certas, como atores figurantes têm feito através dos tempos. A energia que alimentou todos os meses de trabalho e que finalmente iluminou toda a estrutura da subtrama veio do interesse do ator pelos temas sociais. Os papéis pequenos não eram tediosos para os atores, nunca se tornavam pano de fundo porque continham questões fascinantes para estudar, porque estimulavam a discussão. Pessoas, tribunos, batalhas, assembléias, tudo era rico em textura: todas as formas de teatro foram pressionadas a funcionar: os figurinos davam a sensação de vida cotidiana, mas as posições no palco tinham a formalidade de tragédia. A fala era às vezes elevada, às vezes coloquial, nas batalhas usavam-se técnicas chinesas antigas para mostrar significados modernos. Não havia um só momento de teatro banal, nem qualquer emoção nobre usada só pelo seu valor intrínseco. Coriolanus não era idealizado, nem mesmo simpático: era explosivo, violento, não admirável, mas convincente. Tudo servia à ação que em si, era claríssima.

Então apareceu um pequeno defeito que se tornou para mim uma falha profunda e interessante. A principal cena de confrontação entre Coriolanus e Volumnia nos portões de Roma fora reescrita. Não ponho em dúvida nem por um momento o direito de reescrever Shakespeare: afinal de contas, os textos não se queimam por isso e cada pessoa pode fazer o que acha necessário com um texto e ninguém sofrerá por isso. O que interessa é o resultado. Brecht e seus colegas não queriam permitir que o eixo de toda a ação fosse a relação entre Coriolanus e sua mãe. Sentiam que isso não representava um ponto de interesse para os contemporâneos: em lugar disto, desejavam ilustrar o tema de que nenhum líder é indispensável. Inventaram um trecho adicional à narrativa. Coriolanus solicitava aos cidadãos de Roma que fizessem um sinal de fumaça se estivessem dispostos à rendição. Ao final da discussão com sua mãe, Coriolanus vê um sinal de fumaça erguendo-se das defesas e fica jubilante. Sua mãe esclarece que a fumaça não é um sinal de rendição, mas vem das fornalhas do povo que se arma para defender seus lares. Coriolanus reconhece que Roma pode prosseguir se ele e sente a inevitabilidade da sua própria derrota. E cede.

Em teoria, essa nova trama é tão interessante e funciona tão bem quanto a velha. Mas qualquer peça de Shakespeare tem um sentido orgânico. No papel nos parece que o episódio pode ser racionalmente substituído por um outro e, evidentemente, em muitas peças existem cenas e trechos que podem facilmente ser cortados ou transpostos. Mas se alguém segura uma faca numa das mãos, necessita de um estetoscópio na outra. A cena entre Coriolano e sua mãe é ligada ao centro da trama: como a tempestade no rei Lear ou um monólogo de Hamlet, seu conteúdo emocional gera o calor no qual finalmente se fundem filões de raciocínio frio e esquemas de discussão dialética. Sem o choque dos dois protagonistas na sua forma mais intensa, a estória permanece castrada. Quando deixamos o tetro levamos conosco uma lembrança menos insistente. A força da cena entre Coriolano e sua mãe depende exatamente daqueles elementos que em aparência não fazem necessariamente sentido. A linguagem psicológica também nos leva à parte alguma, pois etiquetas não contam; é o círculo mais profundo da verdade que pode exigir o nosso respeito, o feito dramático de um mistério que não podemos desvendar completamente.

A escolha do Berliner Ensemble implicava que sua atitude social seria enfraquecida na aceitação da insondável natureza do homem inserido na cena-social. Historicamente é claro que um teatro que odeia o individualismo auto-complacente da arte burguesa tenha sido substituído pelas ações.

Em pequim atualmente parece fazer sentido existir gigantescas caricaturas de figuras de Wall Street tramando a guerra e a destruição e recebendo a devida recompensa. Comparando-as a outros incontáveis casos específicos da China militante de hoje, estas grotescas caricaturas são arte popular, viva e significativa.

Em muitos países sul-americanos, onde a única atividade teatral tem sido cópia cópias fracas de sucesso estrangeiros montadas por apressados empresários itinerantes, um teatro começa a encontrar seu sentido e sua necessidade somente em relação à luta revolucionária de um lado, e ao esplendor de uma tradição popular sugerida por canções de trabalhadores e lendas camponesas do outro. Aliás, uma expressão dos atuais temas da luta revolucionária através de estruturas tradicionais de peças católicas talvez seja a única possibilidade de, em certas regiões, encontrar um contato vivo com platéias populares.

Na Inglaterra, por outro lado, numa sociedade em mudança, nada é realmente definido, principalmente no campo da política e idéias políticas. Mas se processa um constante reexame que varia do mais intensamente honesto ao mais levianamente evasivo: o bom senso natural e o idealismo natural, a desmistificação natural e o romantismo natural, a democracia natural, a bondade natural, o sadismo natural e o esnobismo natural, tudo se mistura numa grande confusão intelectual. Seria inútil, na Inglaterra, esperar que um teatro engajado seguisse uma linha de partido – mesmo supondo que uma tal linha pudesse ser encontrada.

A acumulação de acontecimentos dos últimos anos, os assassinatos, cismas, quedas, levantes e as guerras locais têm sido um crescente efeito desmitificador. Agora que o teatro mais se aproxima de significar uma verdade na sociedade, a necessidade de uma mudança é claro, e o teatro reflete bem mais o desejo de mudança do que a convicção de que essa mudança pode ser operada de uma certa maneira.

É claro que o papel do individuo na sociedade, seus deveres e necessidades, a questão daquilo que pertence a ele e daquilo que pertence ao Estado estão novamente em questão. Novamente, como nos tempos elizabetanos o homem está perguntando por que tem uma vida e por que padrões ele pode medi-la.

Não é por acaso que o novo teatro metafísico de Grotowski surge num país embebido tanto de comunismo quanto de catolicismo. Peter Weiss, combinando família judia, educação tcheca, língua alemã, las sueco, simpatias marxistas, surge exatamente no momento em que o seu brechtianismo se liga a um individualismo obsessivo e num grau inimaginável no próprio Brecht. Jean Genet relaciona colonialismo e racismo à homossexualismo, e explora a consciência francesa através da degradação pessoal. Suas imagens são individuais, mas têm força nacionais e ele chega quase a descobrir mitos.

O problema é diferente para cada centro populacional. No conjunto, no entanto, os efeitos sufocantes de um interesse obsessivo pelo sentimento de classe média, típico do século XIX, obscurece grande parte das obras do século XX, em todas as línguas. O indivíduo e o casal há muito tempo vêm sendo explorados num vácuo, ou num contexto social tão isolado que equivaleria a um vácuo. O relacionamento entre um homem e a sociedade em evolução ao seu redor é sempre o que traz uma nova vida, dá profundidade e verdade à sua aventura pessoal. Em Nova York e Londres peças se sucedem apresentando protagonistas sérios envolvidos num ambiente amaciado, diluído

ou inexplorado, de modo que, o heroísmo, a auto-tortura ou o martírio se tornam agonias românticas, no vazio.

A questão de se a ênfase cai no indivíduo ou na análise da sociedade, tornou-se quase inteiramente uma divisão entre marxistas e não-marxistas. É o marxista, e somente o marxista, que encara uma determinada situação dialética e cientificamente, tentando explorar os elementos sociais e econômicos que determinam a ação. Existem economistas e sociólogos não-marxistas, mas qualquer escritor que começa a situar um personagem histórico no seu contexto integral está quase sempre trabalhando de um ponto de vista marxista. Isto é porque o marxismo fornece ao escritor uma estrutura, uma ferramenta e um objetivo: privado desses três elementos, o não-marxista se vira para o Homem.

Isto pode facilmente tornar o autor vago e impreciso; mas não necessariamente: pode fazer dele um outro tipo de especialista, capaz de distinguir com muita clareza no mundo traiçoeiro e obscuro das experiências individuais. O escritor de peças épicas marxistas raramente usa em seu trabalho este mesmo senso fino de individualidade humana; talvez porque não esteja disposto a ver com igual imparcialidade a força do homem e a sua fraqueza. Talvez seja por esse motivo, que, estranhamente, a tradição pop na Inglaterra exerce um apelo tão amplo: não política, não alinhada, mas mesmo assim ligada a um mundo fragmentado, no qual bombas, drogas, Deus, pais, sexo e ansiedades pessoais são inseparáveis - e tudo iluminado por um desejo, não muito forte, mas um desejo de qualquer forma por algum tipo de mudança ou transformação.

Há um desafio para todos os teatros do mundo que ainda não começaram a encarar os movimentos de nosso tempo, e se saturar em Brecht, a estudar o Berliner Ensemble e a ver todas aquelas facetas da sociedade que não encontraram lugar algum em seus palcos fechados à realidade. Há um desafio aos teatros revolucionários em países com uma situação revolucionária definida, como na América Latina, para que submetam com ousadia seus teatros a temas claramente definidos.

Igualmente há um desafio agora ao Berliner Ensemble e a seus seguidores para reconsiderar sua atitude em relação aos abismos do homem individual. Esta é a nossa única possibilidade: examinar as afirmações de Artaud, Meyrhold, Stanislavsky, Grotowski e Brecht, depois compará-las com a vida do lugar onde trabalhamos. Qual é agora o nosso propósito quanto às pessoas que encontramos diariamente? Precisamos de liberação? Do quê? De que maneira?

Shakespeare é modelo de um teatro que contém Brecht e Beckett, mas ultrapassa a ambos. Nossa necessidade no teatro pós-brechtiano é achar um caminho para a frente que retorne a Shakespeare, a introspecção e a metafísica não abrandam nada. Pelo contrário. É através da oposição irreconciliada entre o Rústico e o Sagrado, através do ruído atonal de notas absolutamente incompatíveis que recebemos as perturbadoras e inesquecíveis impressões de suas peças. É por serem tão fortes que as contradições nos ferem com tanta profundidade.

É óbvio que não podemos inventar um segundo Shakespeare. Mas quanto melhor entendermos onde reside a força do teatro Shakespeariano, mais estaremos preparando o caminho. Por exemplo, afinal tomamos consciência de que a inexistência de cenário no teatro elizabetano era uma de suas maiores liberdades. Na Inglaterra pelo menos, todas as produções há bastante tempo vêm sendo influenciadas pela descoberta de que as peças de Shakespeare foram escritas para serem representadas sem interrupção; que tinham uma estrutura cinematográfica com breves cenas alternantes, com a trama entrelaçada à subtrama e tudo era parte de uma forma global, que só era revelada dinamicamente; isto é, na sequência ininterrupta dessas cenas, sem que o seu

efeito e poder se reduzissem tanto quanto um filme que fosse projetado com intervalos e interlúdios musicais entre cada rolo.

O palco elizabetano era como o sótão em Hamburgo que descrevi: uma plataforma aberta, neutra, um lugar com algumas portas simplesmente, onde se permitia ao teatrólogo ativar o espectador através de uma sucessão ilimitada de ilusões, cobrindo, se assim o desejasse, todo o mundo físico. Também já foi observado que a natureza da estrutura permanente do teatro elizabetano, com sua arena plana e descoberta, sua grande sacada e uma segunda galeria menor, era uma diagrama do universo como visto pela platéia e pelo autor do século XVI: deuses, corte e povo – três níveis, separados e no entanto se misturando com frequência. Um palco que era uma perfeita máquina filosófica.

O que ainda não foi suficientemente entendido é que a liberdade de movimento do teatro elisabetano não era apenas uma questão de cenário. É fácil demais supor que desde que a direção moderna, na medida que passa rapidamente de cena à cena, tenha aprendido a lição básica do velho teatro. O fato fundamental é que este teatro não só permitia ao autor viajar pelo mundo, mas também lhe permitia passar livremente do mundo de ação para o mundo de impressões interiores.

Creio que é aqui que encontramos o que hoje nos é mais importante. No tempo de Shakespeare, a viagem de descoberta no mundo real, a aventura do viajante lançando-se para o desconhecido tinham uma excitação que nem podemos esperar recuperar numa era em que nosso planeta não encerra segredos e quando a perspectiva de viagem interplanetária parece consideravelmente aborrecida. Entretanto, Shakespeare não se satisfazia com os mistérios dos continentes desconhecidos: através de suas imagísticas – quadros extraídos do mundo de fabulosas descobertas – ele penetra na existência psíquica cuja topografia e movimentos tão vitais continuam a exigir, ainda hoje, que os compreendamos.

Numa relação ideal com um ator verdadeiro num palco sem cenário, estaríamos continuamente passando do plano distante ao close e os planos frequentemente se entrechocam. Comparando à mobilidade do cinema, o teatro já apareceu pesado e rangente, mas quanto mais nos aproximamos da verdadeira nudez do teatro, mais nos chegamos a um palco que tem uma leveza e um alcance muito superior ao cinema e à televisão. O poder das peças de Shakespeare é que elas apresentam o homem simultaneamente em todos os seus aspectos: passo a passo: podemos identificar-nos e nos afastar. Uma situação primitiva nos perturba o subconsciente; nossa inteligência observa, comenta e filosofa. Brecht e Beckett estão ambos contidos em Shakespeare, irreconciliados. Identificamo-nos emocionalmente, subjetivamente e, no entanto, ao mesmo tempo nos avaliamos politicamente, objetivamente, em relação à sociedade. Porque o profundo vai além do cotidiano, uma linguagem elevada e um uso ritualista de ritmo nos leva exatamente àqueles aspectos da vida que a superfície esconde: entretanto, como o poeta e o visionário não parecem pessoas comuns, como o estado épico não é aquele em que normalmente vivemos, é igualmente possível para Shakespeare, com uma quebra no seu ritmo, uma virada na prosa, uma mudança para a conversa em gíria ou ainda uma palavra direta à platéia, nos fazer lembrar – com puro bom senso – onde estamos e nos devolver ao rústico mundo familiar do pão-pão, onde o pão é pão e o vinho é vinho.

É assim que Shakespeare obteve sucesso onde ninguém teve, nem antes, nem depois – escrevendo peças que passam por vários estágios de consciência. O que lhe possibilitou tecnicamente fazê-lo; a essência, na verdade, do seu estilo é uma rusticidade de textura e uma mistura consciente de opostos que em outros termos poderia ser

dominada de uma ausência de estilo e que Voltaire não conseguindo entendê-lo, só podia rotulá-lo de bárbaro.

Poderíamos usar Measure for Measure como um exemplo-teste. Enquanto os estudiosos não conseguiram decidir se era uma comédia ou não, ela nunca foi montada. Aliás, essa ambiguidade faz da peça uma das obras mais reveladores de Shakespeare - que mostra estes dois elementos, o Sagrado e o Rústico, quase esquematicamente, lado a lado. São opostos e coexistem. Em Measure for Measure temos um mundo vulgar, um mundo muito real em que a ação está firmemente enraizada. Trata-se do mundo repugnante, fedorento, da Viena medieval. A escuridão deste mundo é absolutamente necessária para o significado da peça; o pedido de misericórdia de Isabella encontra muito mais significado neste cenário dostoievskiano do que na terra do nunca da comédia lírica.

Uma montagem bonitinha desta peça não faz sentido: ela exige uma rusticidade e uma sujeira absolutamente convincentes. Além disso, tendo em vista que uma grande parte da peça é religiosa em pensamento, o humor cafageste do bordel é importante como instrumento, porque distancia e humaniza. Somos atirados da fanática castidade de Isabella e do mistério do Duque, a Pompey e Barnardino; destes a duchas frias de normalidade. Para executar as intenções de Shakespeare, precisamos animar toda a plasticidade do trecho, não como fantasia, mas como a comédias mais rústica que possamos produzir.

Precisamos de liberdade completa, improvisação rica, nenhuma contenção, nenhum falso respeito – e, ao mesmo tempo, precisamos de imenso cuidado, pois em volta das cenas populares existem grandes partes da peça que poderiam ser destruídas pela falta de habilidade. À medida que penetramos nesta terra mais sagrada, veremos que Shakespeare nos dá um sinal claro: o popular é em prosa, o resto em verso. Nas cenas de prosa, de um modo geral, o trabalho pode ser enriquecido pela nossa própria invenção: as cenas precisam de mais detalhes externos para assegurar-lhes plenitude de vida. Nas passagens em verso nos pomos em alerta: Shakespeare necessita do verso porque está tentando dizer mais, de comprimir mais significado. Estamos vigilantes: por trás de cada marca visível no papel, espreita uma invisível que é difícil de captar. Tecnicamente agora necessitamos de menos abandono, mais precisamente, menos liberalidade e mais intensidade.

Simplesmente precisamos de um método diferente, um estilo diferente. Não há do que se envergonhas em mudar o estilo: observe uma página de um Folio com os olhos semicerrados e verá um caos de símbolos com espaços irregulares, irregularmente espalhados. Se forçamos Shakespeare, ajustando-o a qualquer tipografia teatral, perderemos o verdadeiro significado da peça; se seguirmos seus mecanismos sempre em mudança, ele nos guiará através de muitas tonalidades diferentes. Se acompanharmos o movimento em Medida por Medida do Rústico ao Sagrado e vice-versa, descobriremos uma peça sobre justiça, piedade, honestidade, perdão, virtude, virgindade, sexo e morte. Cada parte da peça espelha a outra caleidoscópicamente, e é aceitando o prisma em conjunto que os significados emergem. Quando montei a peça, pedi a Isabella que antes que suplicasse pela vida de Ângelo, fizesse uma pausa cada noite, até sentir que a platéia não podia suportar mais – isso normalmente levava a uma suspensão da peça durante dois minutos. O artifício se tornou uma vara de voodoo: um silêncio no qual todos os elementos invisíveis daquela representação se uniam: um silêncio no qual a abstrata noção de piedade se tornava concreta naquele momento aos presentes.

Esta estrutura de Rústico/Sagrado também transparece claramente nas duas peças de Henrique IV: de um lado Falstaff e o prosaico realismo das cenas de taberna,

do outro os níveis poéticos de todo o resto; ambos os elementos contidos numa unidade complexa.

Em A Winter´s Tale uma construção muito sutil está ligada ao momento culminante quando uma estátua adquire vida. Isto é com frequência criticado como trama e geralmente somente é justificado em termos de ficção romântica; uma ridícula convenção em uso naquele tempo que Shakespeare fora forçado a lançar mão. Com efeito, a estátua que ganha vida é a verdade da peça. Em Conto de Inverno encontramos uma natural divisão em três partes. Leontes acusa sua esposa de infidelidade. Condena-a à morte. A criança é obrigada a fazer uma viagem marítima. Na segunda parte a criança cresce e agora, em chave pastoral, a mesma ação se repete. O homem falsamente acusado por Leontes, por sua vez, se comporta irracionalmente. A consequência é a mesma: a mesma criança, já moça, foge de novo. Sua viagem a traz de volta ao palácio de Leontes e a terceira parte da história se desenrola no mesmo lugar que a primeira, só que vinte anos mais tarde. Novamente Leontes se acha em condições análogas, nas quais ele poderia ser tão violentamente irracional quanto antes. Assim a ação principal é representada a princípio ferozmente; depois, uma segunda vez, numa bela paródia, mas em chave mais ousada: pois a pastoral da peça é um espelho bem como um artifício direto. O terceiro movimento é em outra chave contrastante: a chave do remorso. Quando os jovens namorados entram no palácio de Leontes, a primeira e a segunda parte se superpõem: ambas colocam em questão a atitude que Leontes pode agora tomar. Se o sentido de verdade forçasse o dramaturgo a fazer de Leontes um personagem vingativo para com os jovens, então a peça não pode sair do seu mundo particular e seu fim teria de ser amargo e trágico; mas se no respeito pela verdade, ele pode consentir um novo equilíbrio, então guiará as ações de Leontes, e assim toda a estrutura de tempo da peça se transformará: o passado e o futuro já não são iguais. O nível muda, e mesmo que chamemos isso de milagre, é indispensável que a estátua adquira vida. Quando trabalhei em A Winter´s Tale descobri que maneira de entender esta cena não é discuti-la, mas fazê-la. Na representação esta cena é estranhamente satisfatória – e assim nos leva a pensar profundamente.

Aqui temos um exemplo do efeito happening – o momento em que o ilógico rompe a nossa compreensão cotidiana, forçando-nos a abrir mais os olhos. A peça tem sugerido indagações e referências: o momento da surpresa é uma virada do caleidoscópio, e o que vemos no teatro podemos reter e relacionar às indagações dramáticas que se repetem transpostas, diluídas e disfarçadas, na vida.

Se imaginássemos por um momento Measure for Measure e A Winter´s Tale escritas por Sartre, seria razoável supor que no primeiro caso Isabella não se ajoelharia por Ângelo – de modo que o drama acabaria no estampido seco do pelotão de fuzilamento – e que, no segundo caso, a estátua não adquiriria vida, de forma que Leontes teria de enfrentar as consequências desastrosas de seus atos. Shakespeare e Sartre estariam construindo dramas de acordo com o senso de verdade de cada um: o material íntimo de um autor contém tensões diferentes das dos outros. O erro seria tomar acontecimentos e episódios de uma peça e analisá-la à luz de um terceiro padrão exterior de plausabilidade – como realidade ou verdade. O tipo de peça que Shakespeare nos oferece nunca é só uma série de acontecimentos: é muito fácil de entendê-las se as considerarmos como objetos, como complexos multifacetados de forma e significado nos quais a linha de narrativa é apenas um dentre os muitos aspectos – e que não pode ser, com vantagem, representada, nem estudada separadamente.

Experimentalmente, podemos tratar Rei Lear não como narrativa linear, mas como um agrupamento de relações. Em primeiro lugar, tentamos livrar-nos da noção de

que, por chamar-se Rei Lear, a peça é basicamente a estória de um individuo. A seguir escolhemos arbitrariamente um ponto nas vasta estrutura – a morte de Cordélia, digamos, e agora ao invés de observarmos o rei, voltamo-nos para o homem responsável pela sua morte. Centralizamos o foco nesse personagem, Edmund, e agora começamos a ceifar aqui e ali o drama, peneirando os fatos, tentando descobrir quem é este Edmund. Ele é evidentemente um vilão, por quaisquer padrões que adotemos, pois matando Cordélia ele se torna responsável pelo ato de crueldade mais gratuito da peça – e, no entanto, se examinarmos nossa primeira impressão do personagem em cenas anteriores, vemos que ele é, de longe, o personagem mais atraente que encontramos. Nas cenas iniciais há uma negação de vida na couraça enferrujada do poder de Lear; Gloucester é impertinente, de meticulosidade irritante e tolo, um homem cego a tudo, exceto à imagem exagerada que faz de sua própria importância: e aqui vemos em contraste dramático a liberdade relaxada de seu filho bastardo. Mesmo se em teoria observarmos que a forma como Edmund manda e desmanda em Gloucester, não é nada moral e instinto, não podemos deixar de simpatizar com sua anarquia natural.

Não só gostamos de Goneril e Regan por se terem apaixonado por Edmund, mas ainda tendemos a concordar com eles em achá-lo admiravelmente perverso, porque ele afirma uma vida que a esclerosa dos mais parece negar. Poderemos conservar esta mesma atitude de admiração por Edmund quando este consegue matar Cordélia? Se não, Por quê? O que mudou? Terá mudado Edmund sob a influência de eventos exteriores? Ou é só o contexto que é diferente? Há implicitante alguma escala de valores? Quais são os valores de Shakespeare? Qual é o valor de uma vida? Folheamos a peça de novo e encontramos um incidente situado de maneira importante, desligado da trama principal, muitas vezes citado como negligência de construção de Shakespeare. Trata-se da luta entre Edmund e Edgar. Se observarmos com acuidade, um fato nos chamará atenção – não é o forte Edmund, mas seu irmão mais moço que vence. Nas primeiras cenas, Edmund não teve dificuldade alguma em mostrar se mais esperto que Edgar – agora, cinco atos depois, no duelo, é Edgar quem domina. Aceitando isso mais como verdade dramática do que como invenção romântica, somos forçados a perguntar como isso aconteceu. Será que podemos explicar tudo isso em termos de maturidade moral – Edgar cresceu, Edmund decaiu – ou se trata da questão do desenvolvimento indiscutível de Edgar, da ingenuidade à compreensão, e da mudança visível de Edmund, passando da liberdade à perplexidade, - muito mais complexo do que a simples questão do triunfo do bem? Na verdade, não somos forçados a relacionar este fato a toda evidência ligada a questão do crescimento e declínio; ou seja, juventude e velhice, ou em outras palavras força e fraqueza? Se por um instante aceitarmos este ponto de vista, então de repente, toda a peça parece referir-se à esclerose que se opõe ao fluxo da existência, das cataratas que se dissolvem, de atitudes rígidas que cedem, enquanto que, ao mesmo tempo, obsessões se formam e posições se enrijecem. É claro que a peça inteira também é sobre a visão e cegueira: o que significam visão e cegueira - como dois olhos de Lear ignorar que o instinto do Bobo da Corte aprende, como os dois olhos de Gloucester deixam de ver o que a sua cegueira conhece.

Mas o objeto te muitas facetas; muitos temas se entrelaçam em sua forma prismática. Fiquemos nos filões da velhice e de juventude e, seguindo-os, vamos até aos últimos versos do drama. Quando as lemos ou ouvimos, pela primeira vez, nossa primeira reação é, “Que óbvio. Que fim banal” já que Edgar diz: “Nós que somos jovens jamais veremos tanto, nem viveremos tanto tempo”. (2)

Quando mais os examinamos, mais perturbadores se tornam, porque sua precisão aparente desaparece, abrindo caminho para uma estranha ambigüidade oculta

no ingênuo jogo de palavras. A última frase é, à primeira vista, puro absurdo. Devemos entender que os jovens nunca crescerão, ou que o mundo nunca mais conhecerá homens velhos? Ambas hipóteses parecem revelar um modo bastante fraco de concluir, por parte de Shakespeare, uma obra-prima escrita em plena consciência.

Entretanto, se voltarmos à linha de ação de Edgar, veremos que, apesar de sua experiência na tempestade ser equivalente à de Lear, ela não forja nele a intensa mudança interior que se opera em Lear. No entanto, Edgar adquiriu força para dois assassinos – primeiro Oswald, depois seu irmão. Qual o efeito disto tudo sobre ele ? Com que profundidade experimentou essa perda de inocência? Continua ingênuo? Estará ele dizendo nas suas palavras finais que juventude e velhice estão limitadas por suas próprias definições – que a única maneira de ver tão bem quanto Lear é passar pela mesma dura prova que ele passou e, então, ipso facto, não se é mais jovem. Lear vive mais do que Gloucester, em tempo e em profundidade, e em consequência vê mais antes de morrer do que Gloucester. Será que Edgar quer dizer que é a experiência desta ordem e intensidade que significa viver tanto tempo? Nesse caso, o ser jovem, é um estado com a sua própria cegueira – como a do Edgar do início, a sua própria liberdade de ser jovem, como aquela do Edmund do início. A velhice, por sua vez, tem sua cegueira e decadência. Todavia, a verdadeira visão vem de uma intensidade de vida que pode transformar os velhos. Sem dúvida, é nos claramente no desenrolar da peça que Lear é quem sofre mais e quem alcança mais longe. Sem dúvida, este breve momento de enlevo com Cordélia é como um momento de beatitude imensa, paz e reconciliação, e os comentaristas cristão frequentemente escrevem como se este fosse o final da estória – um conto claro de ascensão do inferno, através do purgatório, até o paraíso. Infelizmente para essa visão assim tão arrumada, a peça continua, impiedosamente, afastando-se da reconciliação.

“Nós que somos jovens jamais veremos tanto, nem viveremos tanto tempo”

O poder da perturbadora afirmação de Edgar – uma afirmação que soa como uma questão semi-aberta – está no fato dela não carregar quaisquer insinuações morais. Ele não sugere nem por um momento, que juventude ou velhice, ver ou não ver sejam de alguma maneira superior, inferior, mais desejável ou menos desejável um que o outro. De repente estamos enfrentando uma peça que se recusa a aceitar qualquer objetivo moralizador: uma peça que começamos a ver não mais como uma narrativa, mas como um vasto, coerente e complexo poema destinado a estudar o poder e o vazio do nada – os aspectos positivos e negativos latentes na escala zero. Então, o que quer dizer Shakespeare? O que está tentando nos ensinar? Quererá dizer que sofrimento tem um lugar necessário na vida e que vale a pena cultivá-lo por causa do conhecimento e desenvolvimento interior que nos traz? Ou será que quer que compreendamos que a época do sofrimento titânico já acabou e nosso papel é ser eternamente jovem? Sabiamente, Shakespeare se recusa a responder. Mas ele nos deu a sua peça, com todo o seu campo de experiência que á ao mesmo tempo tanto pergunta quanto resposta. Assim vista, a peça está diretamente ligada aos temas mais ardentes de nosso tempo, o velho e o novo em nossa sociedade, nossas artes, nossas noções de progresso, nossa maneira de viver a vida. Se os atores estão interessados, é isso que mostrarão. Se nós estamos interessados, é isso que encontraremos. Os figurinos então serão esquecidos. O significado da obra será mostrado no momento da representação.

De todas as peças de Shakespeare nenhuma é tão enigmática e enganadora quanto The tempest. Novamente descobrimos que a única maneira de encontrar um

significado satisfatório é encará-lo em conjunto. Como trama é desinteressante; como pretexto para figurinos, efeitos cênicos e musicais, quase não vale a pena encená-la; como antologia de trambulhões e linguagem bonita, no máximo conseguiria agradar alguns frequentadores de vespertais – mas geralmente só serve fazer gerações de colegiais afastarem-se para sempre do teatro. Mas quando vemos que nada na peça é o que aparente ser, como ela acontece numa ilha e não numa ilha, de dia e não de dia, com uma tempestade que gera uma série de acontecimentos que ainda estão numa tempestade pastoral para crianças naturalmente abrange estupro, assassínio, conspiração e violência; quando começamos a examinar os temas que Shakespeare enterrou com tanto cuidado, verificamos que se trata de sua declaração derradeira e que abrange toda a condição humana.

Analogamente, a primeira peça de Shakespeare, Titus Andronicus, começa a revelar os seus segredos nos momentos em que paramos de considerá-la uma série de pinceladas gratuitas de melodrama e começamos a buscar sua totalidade. Tudo em Titus Andronicus está ligado a uma corrente obscura da qual fluem os horrores, relacionados ritmicamente, logicamente – se entendermos dessa maneira poderemos ver a expressão de um poderoso e, eventualmente, um belo ritual bárbaro. Mas em Titus Andronicus esta exumação é relativamente simples – hoje podemos sempre encontrar o caminho consciente violento. The Tempest já é uma outra estória. Da primeira à sua última peça Shakespeare, atravessou muitos estágios: talvez hoje não possam ser achadas as condições para que se revele integralmente a natureza da peça. Mas, até que encontremos um modo de representá-la, podemos pelo menos evitar confundir o texto em si, com as várias tentativas de lutar contra ele. Mesmo que seja impossível montar esta peça hoje em dia, ela continua sendo um exemplo de como uma peça metafísica pode achar uma linguagem natural que é sagrada, cômica e rústica.

E é assim que na segunda metade do séc. XX, na Inglaterra, onde estou escrevendo estas palavras, estamos diante do fato enervante de que Shakespeare ainda é nosso modelo. Assim, o nosso trabalho numa direção shakespeariana é sempre o de tornar modernas as peças, visto que só quando o público entra em contato direto com os temas da peça é que o tempo e convenções desaparecem. Igualmente, quando estudamos o teatro moderno em qualquer de suas formas, seja uma peça com poucos personagens, um happening, ou uma peça com hordas de personagens e de cenas, o problema é sempre o mesmo: onde estão os equivalente às forças elisabetanaa, no sentido de alcance e elasticidade. Que foma espetacular, em termos modernos, poderia se valer àquele teatro rico? Grotowski, como um monge que encontra um universo num grão de areia, chama seu teatro sagrado de "teatro da pobreza". O teatro elizabetano, que abarcava a vida,, inclusive a sujeita e a maldição da pobreza, é um teatro rústico de grande riqueza. Esses dois teatros não estão tão distantes quanto poderiam parecer.

Falei bastante de mundos interiores e exteriores, mas, como todos os contrastes, também este é relativo, uma convenção. Depois falei de beleza, magia, amor: atacando essas palavras com um braço e dando a impressão de tentar alcançá-las com o outro. Entretanto, o paradoxo é simples. Tudo que vemos ligado a essas palavras parece morto: o que elas sugerem corresponde àquilo que necessitamos. Se não entendemos a catharsis, é porque ela passou a ser identificada com um banho turco emocional. Se não compreendemos a tragédia, é porque ela se confundiu com fazer o- papel-do-rei.

Podemos desejar mágica, mas a confundimos com truques de cartola, e temos absurdamente misturado amor com sexo, beleza com ecleticismo. Mas é somente na busca de uma nova maneira de distinguir que estenderemos os horizontes do real. Só então poderá o teatro ser útil, pois precisamos de uma beleza que nos possa convencer:

precisamos desesperadamente experimentar a magia de uma forma tão direta que a própria noção que temos do que é substancial pudesse ser mudada.

Não é como se o período da necessária demistificação de formas velhas estivesse encerrado. Pelo contrário, no mundo inteiro, para salvar o teatro, quase tudo do teatro precisa ser burilado. O processo mal começou e talvez nunca termine. O teatro precisa de sua revolução permanente. Entretanto, destruição desenfreada é crise: produz uma reação violenta e uma confusão ainda maior. Se demolirmos um teatro pseudo-sagrado, precisamos não nos iludir pensando que a necessidade do sagrado está ultrapassada e que os cosmonautas provaram, de uma vez por todas, que os anjos não existem. Por outro lado, se nos decepcionarmos com o vazio de grande parte do teatro revolucionário e propagandístico, não devemos por este motivo deduzir que a necessidade de falar de povo, de poder, de dinheiro e da estrutura da sociedade seja uma moda passageira.

Mas se a nossa linguagem deve corresponder à nossa era, então temos também que aceitar que hoje o rústico é mais vivo e o sagrado mais morto do que em outros tempos. No passado, o teatro podia começar como magia: magia da festa sagrada ou magia quando as luzes da ribalta começavam a acender. Hoje é exatamente o inverso. O teatro não é desejado e confia-se pouco nos homens de teatro: logo não podemos supor que o público se reunirá devota e atentamente. Cabe a nós prender sua atenção e forçar a sua capacidade de acreditar no que está vendo.

Para fazer isso precisamos provar que não haverá trapaça, nada de escondido. Temos que abrir as mão vazias e mostrar que não temos nada mesmo escondido na manga. Só então poderemos começar.

(1) Constable significa um oficial de polícia – literalmente "condestável" - tinha à época de Shakespeare, como
ainda hoje, o significado de "gentdarme", "guarda". Dull como adjetivo, significa "obtuso", Bob ou bobby,
como se sabe, é o apelido dado pelos londrinos a seus policiais, desde os tempos da reforma da polícia feita à
época vitoriana por Sir Robert (Bobby) Peel (N.T.).
(2)"We that are young
Will never see so much, nor live so long".

O Teatro Imediato

Não há dúvida de que o teatro pode ser um lugar muito especial. É como uma lente de aumento e também como uma lente de redução. É um mundo pequeno e, portanto, pode facilmente ser divorciado da vida. Por outro lado, enquanto vivemos cada vez menos me vilas ou aldeias, e cada vez mais em comunidades globais ilimitadas, a comunidade teatral permanece a mesma: o elenco de uma peça é tão numeroso como sempre foi. O teatro limita a vida. Limita a em muitos sentidos. É sempre difícil para qualquer pessoas ter um único objetivo na vida – no teatro, entretanto, o objetivo é claro. Desde o primeiro ensaio, o objetivo é sempre visível, não é muito distante e envolve a todos. Podemos ver muitos modelos de estruturas sociais em funcionamento. A urgência de uma estréia, com suas exigências inconfundíveis, provocam aquela colaboração, aquela dedicação, aquela energia e aquela consideração pelas recíprocas necessidades que os governos jamais conseguem senão em tempo de guerra.

Além disso, na sociedade em geral, o papel da arte é nebuloso. A maioria das pessoas poderia viver, perfeitamente, sem nenhuma arte – e mesmo que lamentassem a sua ausência, isto não impediria de maneira alguma que elas continuassem a viver e trabalhar normalmente. Mas, no teatro, essa separação não existe; a cada instante a questão prática é uma questão artística: o mais incoerente e grosso dos atores se empenha tanto em questões de tom e movimento, entonação e ritmo, posição, distância, cor e forma, quanto o ator mais sofisticado.

No ensaio, a altura de uma cadeira, a textura de um figurino, o brilho da luz, a qualidade da emoção são importantes o tempo todo: a estética é prática. E seria errado dizer que isto é assim porque o teatro é uma arte. O palco é um reflexo da vida, mas esta vida não pode ser revivida nem por um momento sem um sistema de trabalho baseado na observação de certos valores e na elaboração de um juízo de valor. Uma cadeira é deslocada para a frente ou para trás do palco porque é melhor assim. Duas colunas não ficam bem – mas colocando uma terceira, dá certo – as palavras melhor, pior, sofrível, ruim, são cotidianas, mas essas palavras, que governam as decisões, não comportam nenhum sentido moral.

Qualquer pessoa interessada em ciências naturais seria bem recompensada estudando a situação do teatro. Suas descobertas seriam muito mais aplicáveis à sociedade em geral do que o estudo de abelhas ou formigas. Sob a lente de aumento, ela veria um grupo de pessoas vivendo o tempo de acordo com padrões precisos, compartilhados, mas que não receberam nomes. Veria que em qualquer comunidade um teatro ou não tem nenhuma função especial ou tem apenas uma: a singularidade reside no fato dela oferecer algo que não pode ser encontrada na rua, em casa, no bar, entre amigos, ou no sofá do psiquiatra, numa igreja ou nos cinemas. Há somente uma diferença relevante entre teatro e o cinema. O cinema projeta numa tela imagens do passado. Como é isto que a mente faz para si própria por toda a vida, o cinema parece intimamente verdadeiro. É claro que não é nada disso – trata-se de uma extensão agradável e divertida da irrealidade da percepção cotidiana. O teatro, por outro lado, sempre se afirma no presente. É isto que pode torná-lo mais real do que o fluxo normal de consciência. E é também isto que pode torná-lo tão perturbador.

Nenhum tributo ao poder latente do teatro é tão expressivo quanto o que lhe presta a censura. Na maioria dos regimes, mesmo quando a palavra escrita é livre, a imagem livre, o palco ainda é o último a ser libertado. Instintivamente, os governos

sabem que o acontecimento vivo poderia criar uma eletricidade perigosa – mesmo que só raramente vejamos exemplos disso. Mas esse medo antigo é o reconhecimento de uma antiga potência. O teatro é a arena onde pode acontecer uma confrontação viva. A atenção concentrada de um grande número de pessoas cria uma intensidade singular – devido a isso, forças que operam o tempo todo e governam o dia-a-dia de cada um podem ser isoladas e percebidas com maior clareza.

A esta altura devo sem modéstia falar de mim mesmo. Nos três capítulos precedentes tratei de formas diferentes de teatro, em geral, como ocorrem no mundo inteiro e, naturalmente, como ocorrem a mim. Se esta seção final, que inevitavelmente é uma espécie de conclusão, tomar a forma de um teatro que dou a impressão de recomendar, isto é porque só posso falar do teatro que conheço. Preciso restringir minha visão, e falar de teatro como o entendo autobiograficamente. Procurarei falar de ações e conclusões pertencentes ao meu campo de trabalho: é isto que constitui minha experiência e meu ponto de vista. O leitor, por sua vez, deve observar que isto é inseparável de todas as coisas existentes em meu passaporte – nacionalidade, data de nascimento, naturalidade, características físicas, cor dos olhos, assinatura. É também inseparável da data de hoje. É um retrato do autor no momento em que escreve: pesquisando dentro de um teatro decadente e em evolução.

À medida que continuo a trabalhar, cada experiência tornará estas conclusões novamente inconclusivas. É impossível avaliar exatamente a função de um livro: mas espero que este possa ser de utilidade em algum lugar, para uma outra pessoa em luta com seus próprios problemas em relação a um outro tempo e lugar. Mas, se alguém fosse tentar usá-lo como um manual, então posso seguramente adverti-lo: não existem fórmulas; não existem métodos. Posso descrever um exercício ou uma técnica, mas quem tentar reproduzi-los a partir da minha descrição por certo ficará decepcionado. Aceitaria a responsabilidade de ensinar em poucas horas a qualquer um tudo que sei sobre regras e técnica de teatro. O resto é prática – e isto não pode ser feito isoladamente. Podemos apenas tentar acompanhar este processo até um certo ponto, examinando a preparação de uma peça até a representação.

Durante o espetáculo, o relacionamento é ator/assunto/platéia. Durante o ensaio, é ator/assunto/diretor. O relacionamento inicial é diretor/assunto/cenógrafo. O cenário e os figurinos podem, às vezes, evoluir durante os ensaios ao mesmo tempo que evolui o resto do espetáculo. Mas, muitas vezes, considerações práticas de construção e costura forçam o cenógrafo a completar o seu trabalho antes do primeiro ensaio. Já desenhei com frequência meus próprios cenários e figurinos. Isto pode constituir uma vantagem visível, mas por uma razão muito especial. Quando o diretor trabalha assim, sua compreensão teórica da peça e sua extensão em termos de formas e cores evoluem ambas ao mesmo tempo. Uma cena pode escapar à compreensão do diretor por várias semanas, uma forma no cenário pode parecer incompleta – então, à medida que trabalha no cenário, pode repentinamente encontrar o lugar da cena que lhe escapa: à medida que trabalha na estrutura da cena difícil, pode, de repente, captar o seu significado em termo de ação cênica ou de uma sucessão de cores. Trabalhando com um cenógrafo o que mais importa é uma compreensão semelhante de ritmo.

Tive o prazer de trabalhar com muitos cenógrafos maravilhosos, mas às vezes fui apanhado em armadilhas estranhas, como quando o cenógrafo rápido demais chega a uma solução que se impõe, de modo que me vi forçado a aceitar ou recusar formas antes de ter sentido que formas pareciam ser imanentes no texto. Quando aceitava a forma errada, por não ter achado nenhuma razão lógica para me opor à convicção do

cenógrafo, trancava-me numa armadilha da qual a direção não conseguia mais evoluir e, em consequência, produzi uma péssimo resultado.

Tenho verificado com frequência que o cenário é a geometria do espetáculo definitivo, de modo que um cenário torna muitas cenas impossíveis de serem representadas chegando mesmo a destruir muitas possibilidades dos atores. O melhor cenógrafo avança passo a passo com o diretor, voltando atrás, mudando, reformando à medida que gradualmente se delineia uma concepção do conjunto. O diretor que desenha seus próprios cenários naturalmente nunca acredita que o resultado dos desenhos possa ser um fim em si. Sabe que está simplesmente no início de um longo ciclo de maturação, porque o seu próprio trabalho como diretor ainda não começou. Entretanto, muitos cenógrafos tendem a achar que com a entrega dos projetos de cenários e figurinos a parte mais importante de seu trabalho criativo está substancialmente completa. Isto acontece, especialmente, com pintores trabalhando no teatro. Para eles, um desenho acabado está "completo".

Os amantes da arte nunca conseguem compreender por que toda a cenografia teatral não é feita pelos grandes pintores e escultores. O que é necessário, no entanto, é um desenho incompleto; um desenho que tenha clareza sem rigidez; que pudesse ser chamado de aberto no sentido em que se opõe a fechado. Esta é a essência do raciocínio teatral: um verdadeiro cenógrafo considerará os seus desenhos em movimento constante, em ação, em relação ao que o ator dá a uma cena, à medida que ela se desenrola. Em outras palavras, ao contrário do pintor de telas, em duas dimensões, a passagem do tempo – não o desenho do palco, mas o desenho animado do palco. Um diretor de cinema molda o seu material depois do acontecimento: cenógrafo é frequentemente como o diretor de um filme estruturado como Alice no país do Espelho, porque cora e dá forma ao material dinâmico, antes que esse material tenha adquirido vida (1). Quando mais tarde tomar decisões, melhor.

É muito fácil – e acontece com bastante frequência – estragar a representação do ator com o figurino errado. O ator a quem se pede a opinião sobre um figurino antes que os ensaios comecem, está numa posição semelhando a do diretor que é solicitado a fazer uma decisão antes de estar preparado. Ele ainda não teve uma experiência física de seu papel – logo, suas opiniões são teóricas. Se o cenógrafo desenha com grande estilo – e se o figurino só é belo por si – o ator muitas vezes o aceitará com entusiasmo e só descobrirá semanas mais tarde que está fora de tom com tudo que ele está tentando exprimir. Para o trabalho do figurinista é fundamental a questão: o que deve um ator usar? Uma indumentária não sai nem mais nem menos da cabeça do figurinista: surge de uma ambientação.

Tomemos a situação de um ator europeu branco representando um japonês. Mesmo com o uso de todos os artifícios, seu figurino nunca terá o fascínio de um ostentado por um samurai num filme japonês. No cenário autêntico, os detalhes são corretos e se ligam uns aos outros; numa cópia baseada em estudos de documentos, há quase sempre uma série de concessões: o material é só aproximativo, o detalhe do corte é adaptado e também aproximativo e, finalmente o próprio ator descobre que não se pode mover nesse traje com a mesma instintiva naturalidade dos homens mais próximos à fonte.

Se não podemos representar, satisfatoriamente, um japonês ou um africano por processos de imitação, o mesmo se dá com as peças que chamamos de época. Um ator cujo trabalho parece verdadeiro em roupas de ensaio facilmente perde essa integridade quando vestido com uma toga copiada de um vaso do Museu Britânico. Entretanto usar roupas do dia a dia quase nunca é a solução: são geralmente inadequadas como

uniforme para o espetáculo. O teatro Nô, por exemplo, preservou figurinos rituais de interpretação que são de grande beleza e a Igreja fez o mesmo. Em períodos barrocos existia uma fina indumentária que podia servir de base à indumentária para drama e óperas. O baile romântico era, até há pouco, uma fonte válida para excelentes figurinistas como Oliver Messel ou Christian Bérard. Na URSS depois da revolução, a casaca, que desapareceu da vida social, continuava a oferecer uma base formal para vestir os músicos de maneira adequada e elegante de uma forma que distinguia a apresentação do ensaio.

Para nós, cada vez que começamos uma nova produção, somos obrigados a reabrir esta questão como se fosse pela primeira vez. O que podem os atores usar? Existirá uma época subentendida na ação? O que é uma época? Qual é a sua realidade? Será reais as informações que os documentos nos fornecem? Ou será mais real um vôo da imaginação e da inspiração? Qual é o propósito dramático? O que necessita de vestimenta? O que precisa ser definido? O que exige o ator, fisicamente? O que pede o olho do espectador? Deve esta exigência do espectador ser satisfeita harmoniosamente ou contrariada dramaticamente? Que coisas podem valorizar com e talho? O que poderão elas encobrir?

A distribuição de papéis cria uma nova série de problemas. Se os ensaios são curtos, a distribuição é inevitavelmente de acordo com o tipo físico – mas naturalmente todos lamentam isso. Como reação, cada ator quer representar tudo. Na realidade, ele não pode; cada ator, no final, é bloqueado por seus próprios limites, que delineiam seu verdadeiro tipo. Tudo que se pode dizer é que a maioria das tentativas de decidir antecipadamente o que um ator não sabe fazer é geralmente abortiva. O que interessa nos atores é sua capacidade de criar marcas imprevisíveis durante os ensaios: o que decepciona num ator é quando ele é fiel à forma. Tentar distribuir papéis com sabedoria é geralmente uma vaidade: é melhor ter o tempo e as condições em que seja possível aceitar riscos. Podemos frequentemente estar errados – mas em troca haverá revelações e processos bastante inesperados. Nenhum ator estaciona completamente na sua carreira. É fácil imaginar que ele tenha emperrado num certo nível, quando ao contrário, na verdade, uma considerável mudança oculta está-se operando nele. O ator parece muito bom, num teste pode ter muito talento, mas em geral não é assim: é mais provável que seja simplesmente eficiente e que sua eficiência seja apenas superficial. O ator que parece péssimo num teste é, provavelmente, o pior ator disponível, mas este não é sempre o caso: é também possível que seja o melhor. Não há nenhum meio científico para contornar esta questão: se o sistema obriga empregar atores que não conhecemos, somos forçados a trabalhar grande parte do tempo adivinhando.

No início dos ensaios os atores são o oposto das criaturas perfeitamente descontraídas que desejariam ser. Trazem consigo uma pesada bagagem de tensões, tão variadas que podemos encontrar alguns fenômenos absolutamente inesperados. Por exemplo, um jovem ator representando com um grupo de amigo inexperientes é capaz de revelar talento e técnicas que encabulariam profissionais. Entretanto, tomemos o mesmo ator, que, por assim dizer, provou seu valor, e cerquemo-lo de atores mais velhos e que ele respeita – frequentemente não só se torna desajeitado e duro, mas até o seu talento desaparece. Em seguida, coloquemo-lo entre atores que ele despreza e ele voltará a ser o mesmo outra vez. Pois o talento não é estático, aumenta e diminui de acordo com muitas circunstâncias. Nem todos os atores da mesma idade se encontram no mesmo estágio de entusiasmo profissional. Alguns têm uma mistura de entusiasmo e conhecimento que é sustentada por uma confiança baseada em pequenos sucessos anteriores e que não é minada pelo medo de um fracasso total iminente. Estes começam

a ensaiar de uma posição diferente da do ator, talvez da mesma idade, mas já com uma reputação maior e que já começou a imaginar até onde mais pode avançar: será que ele realmente já chegou a algum lugar, qual é o seu status, será reconhecido, o que lhe promete o futuro? O ator que acredita um dia poder interpretar Hamlet tem infinita energia; aquele que acha que o seu universo de relações não está convencido de que ele algum dia poderá interpretar um papel principal já está se amarrando em dolorosos nós de introspecção com uma consequente necessidade de auto-afirmação.

Num grupo que se reúne para um primeiro ensaio, seja um elenco improvisado ou uma companhia permanente, um número infinito de questões e preocupações pessoais pairam silenciosamente no ar. E naturalmente, todas elas são ampliadas pela presença do diretor; estivesse ele num estado de total descontração, como um enviado de Deus, ajudaria enormemente; mas a maior parte do tempo ele esta tenso e engolfado nos problemas de sua produção; aqui também, a necessidade de entregar as suas mercadorias ao público é o alimento da suas vaidade e da concentração em si mesmo.

Na verdade, um diretor nunca se pode dar ao luxo de debutar com sua primeira direção. Lembro-me ter ouvido que um hipnotizador principiante nunca confessa ao paciente estar hipnotizando pela primeira vez. Ele já o fez com sucesso muitas vezes. Debutei com minha segunda produção, pois, quando aos 17 anos enfrentei meu primeiro grupo de amadores severos e críticos, fui forçado a inventar um recente triunfo inexistente para dar a eles e a mim próprio a confiança que todos necessitávamos.

O primeiro ensaio é sempre, em certa medida, como a ação de um cego guiando outro. No primeiro dia o diretor talvez faça um discurso formal explicando as idéias básicas por trás do trabalho futuro. Ou então mostre modelos ou esboços de figurinos, ou livros, ou fotografias, ou talvez anedotas, ou ainda fará os atores lerem a peça. Beber ou brincar em conjunto, marchar em volta do teatro ou sacar de um cenário; todos funcionam igual: ninguém está em condições de absorver o que é dito. O objetivo do que quer que se faça no primeiro dia de ensaio é o de chegar ao segundo. O segundo dia já é diferente – existe agora um processo em desenvolvimento e depois de vinte e quatro horas cada fator e relacionamento mudou sutilmente. Tudo que se faz em ensaio afeta esse processo: brincar ou jogar cabra-cega em conjunto é um processo que traz certos resultados, como um sentimento maior de confiança, amizade e informalidade. Podemos brincar durante testes só para produzir uma atmosfera mais relaxada. O fim nunca é brincadeira em si: no curto espaço de tempo disponível para ensaiar uma peça, a descontração social não basta. Uma experiência coletiva dilacerante – como as improvisações sobre a loucura que tivemos de fazer para o Marat/Sade – traz um outro resultado; os atores compartilhando dificuldades comuns, estão abertos uns para os outros – e para a peça – de um modo diferente.

Um diretor aprende que o crescimento dos ensaios é um processo de desenvolvimento; ele vê que há um tempo certo para tudo e sua arte é a arte de reconhecer estes momentos. Aprende que não tem poder algum para transmitir certas idéias nos primeiros dias de ensaio. E acabará reconhecendo o olhar no rosto de um ator aparentemente relaxado mas interiormente ansioso e que não consegue acompanhar o que lhe estão dizendo.Então descobrirá que tudo de que precisa é esperar, não forçar o ator. Na terceira semana tudo terá mudado, e uma palavra, ou um aceno de cabeça bastarão à comunicação instantânea. E o diretor verá que ele também não fica parado. Por mais dever de casa que faça, o diretor não pode, sozinho, compreender totalmente uma peça. Quaisquer que sejam as idéias que traz no primeiro dia, estas precisam evoluir continuamente, graças ao processo que ele está atravessando com os atores, de modo que na terceira semana o diretor descobrirá que está compreendendo tudo de

maneira diversa. A sensibilidade dos atores acendem feixes de luz sobre a sensibilidade do próprio diretor – e ele saberá, ou pelo menos verá com mais clareza, que até então não descobriu nada válido.

Na verdade, o diretor que vem ao primeiro ensaio com seu texto preparado – com as marcações, subtextos, etc., anotados – é um verdadeiro homem de teatro morto.

Quando Sir Barry Jackson pediu para dirigir *Lover´s Labour´s Lost* em Stratford, em 1945, era a minha primeira grande produção, e já fizera bastante trabalho em teatros menores para saber que atores e sobretudo contraregras tinham o maior desprezo por qualquer pessoa que, como eles diziam, "não sabia o que queria/". Assim, é que, na noite anterior ao primeiro ensaio, sentei-me em agonia em frente a um modelo do cenário, sabendo que dentro em breve mais hesitação seria fatal e manuseava peças de cartolina dobradas: quarenta pedações representando quarenta atores aos quais, na manhã seguinte, eu teria de dar ordens seguras e claras. Muitas vezes montei a primeira entrada da corte, reconhecendo que neste momento é que se perderia ou ganharia tudo, numerando as figuras, desenhando gráficos, manobrando os pedaços de papelão para frente e para trás, para dentro e para fora da cena, testando-os em grupos grandes, depois em pequenos, vindo do lado, de trás, sobre montes de grama, descendo degraus, derrubando-os todos com a minha manga, praguejando, recomeçando. À medida que prosseguia, anotava as marcações e, sem ninguém para observar minhas indecisões, riscava-as, depois fazia novas anotações. Na manhã seguinte cheguei ao ensaio com um livro volumoso debaixo do braço, e o contra-regra me trouxe uma mesa, em respeito ao meu volume.

Dividi o elenco em grupos, distribuí números aos atores e os mandei aos seus lugares de partida. A seguir, lendo minhas ordens em voz alta e confiante, dei início à primeira fase de entrada em massa. Quando os atores começaram a se mover percebi imediatamente que não ia funcionar. Eles não eram, nem de longe, parecidos com minhas figuras de papelão: eram grandes seres humanos se movendo para a frente, alguns rápidos demais, com grandes passos que eu não previra, vindo de repente para cima de mim – não se detinham queriam continuar, fitavam-me desafiadoramente; ou então se arrastavam, faziam pausas, até se viravam com maneirismos elegantes que me surpreendiam: só tínhamos dado início à primeira fase do movimento, letra A no meu gráfico e já ninguém estava corretamente situado e assim não podíamos seguir com o movimento B. Senti um baque no coração e, apesar de todo o meu preparo, senti-me absolutamente perdido. Será que deveria recomeçar tudo de novo, adestrando esses atores até que se ajustassem ias minhas anotações? Uma voz interior respondeu-me imediatamente que sim; mas outra mostrou-me que meu esquema era muito menos interessante do que esse novo esquema que se desenrolava diante de meus olhos, prenhe de energia, repleto de variações pessoais, plasmado de entusiasmos e preguiças individuais, prometendo ritmos tão diferentes, abrindo tantas possibilidades inesperadas. Foi um momento de pânico. Voltando atrás, careio que todo o meu futuro estava por um firo. Parei, afastei-me das anotações do meu livro, dirigi-me para os atores e, desde então, nunca mais olhei para um plano escrito. Reconheci de uma vez por todas a presunção e a loucura de pensar que um modelo inanimado pode representar um homem.

É claro que todo trabalho exige raciocínio: isto significa comparar, meditar, errar, voltar atrás, hesitar, recomeçar. O pintor naturalmente faz isso, da mesma forma que o escritor, mas em segredo. O diretor de teatro tem de expor suas incertezas ao seu elenco, mas em compensação trabalha num meio que evolui à medida que reage: um escultor afirma que a escolha de material continuamente corrige a sua criação; o

material vivo dos atores é falar, sentir e explorar o tempo todo – ensaiar é um visível pensar-em-voz-alta.

Permita-me citar um estranho paradoxo. Só existe uma pessoa tão eficaz quanto um diretor muito bom: um diretor péssimo. Ás vezes acontece que um diretor é tão ruim, tão completamente desnorteado, tão incapaz de impor sua vontade,e que sua falta de capacidade se torna uma virtude positiva. Leva os atores ao desespero. Passo a passo, sua incompetência cria um abismo que ameaça tragar o elenco, e à medida que a estréia se aproxima, a insegurança cede lugar ao terror, que se torna uma força. Já aconteceu que, nos últimos momentos, uma companhia tenha encontrado força e unidade, como que por mágica, dando um espetáculo de estréia pelo qual o diretor tenha recebido grandes elogios. Igualmente, quando um diretor é despedido, seu substituto tem um trabalho fácil: uma vez reformei inteiramente uma montagem de um diretor em apenas uma noite – e ganhei crédito injusto pelo resultado. O desespero havia preparado o terreno de tal forma que bastava o toque de um dedo.

Por outro lado, quando o diretor é razoável, rígido e suficientemente articulado para adquirir a confiança parcial dos atores, o resultado pode falhar com a maior facilidade. O ator, mesmo não estando de acordo sobre qualquer orientação que lhe foi dada, descarrega ainda parte desta responsabilidade sobre as costas do diretor sentindo que "pode ser que ele tenha razão" ou, pelo menos que o diretor é vagamente "responsável', e. de uma forma ou de outra, "salvará a situação". Isto resguarda o ator da responsabilidade pessoal final e impede que se verifiquem as condições à autocombustão de uma companhia que começa a nascer. É o diretor modesto, digno e despretensioso, geralmente o mais simpático dos homens, o que menos confiança deve inspirar.

O que estou dizendo pode facilmente ser mal-entendido: os diretores que não desejam ser déspotas são, às vezes, tentados a tomar o rumo fatal de não fazer nada, cultivando a não-intervenção, na crença de que essa é a única maneira de respeitar o ator. Isto é um terrível erro - sem liderança um grupo não pode alcançar um resultado coerente num determinado tempo. Um diretor não esta isento doe responsabilidade – ele é totalmente responsável - mas também não está livre do processo, do qual faz parte. De vez e, quando surge um ator que proclama que os diretores são desnecessários: os atores poderiam faze-lo sozinhos. Talvez isso seja verdade. Mas que atores? Para os atores desenvolverem algo sozinhos, eles teriam de ser criaturas tão altamente desenvolvidas que quase não necessitariam também de ensaios; eles leriam o texto e num piscar de olhos a substância invisível da peça apareceria totalmente articulada. Isto é irreal: o diretor existe para ajudar o grupo a evoluir no sentido de sua situação ideal. O diretor existe para atacar e ceder, provocar e se retirar até que a substância indefinível comece a fluir. O antidiretor quer o diretor fora do caminho desde o primeiro ensaio: qualquer diretor desaparece um pouco mais tarde, isto é, na estréia. Mais cedo ou mais tarde os atores têm de aparecer e o conjunto passa a dominar. O diretor tem que sentir aonde o ator quer ir e o que evita; que barreiras ergue às suas próprias intenções. Nenhum diretor impõe uma interpretação. Na melhor das hipóteses, um diretor possibilita que um ator revele a sua própria interpretação, que sozinho ele poderia esconder em si próprio.

O ato de representar começa com um movimento interior mínimo e tão leve que é quase completamente invisível. Observamos isso quando comparamos representação em filmes e no palco: um bom ator de teatro pode representar em filmes, mas não necessariamente o oposto. O que acontece? Faço uma proposição à imaginação do ator como, "Ela o está abandonando". Neste momento um movimento sutil ocorre no íntimo do ator. E não só em atores - o movimento ocorre em qualquer um, mas na maioria doa

não-atores o movimento é ligeiro demais para se manifestar de uma maneira qualquer; o ator é um instrumento mais sensível e nele um tremor é detectado. No cinema, a lente, que é o grande amplificador, descreve este tremor ao filme que o anota: de modo que para o cinema o primeiro estremecimento é tudo. Nos primeiros ensaios no teatro, o impulso talvez não vá além de um estremecimento; mesmo que o ator deseje simplificá-lo, toda uma série de estranhas tensões psicológicas e psíquicas pode intervir – e a corrente ficar em curto-circuito, ligada a um ponto-terra. Para esse estremecimento passar para todo o organismo, é preciso um relaxamento total, dado pelos deuses ou produzido pelo trabalho. Os ensaios consistem, em suma, disto.

Desta maneira, representar é um ato mediúnico – a idéia, de repente, envolve o conjunto num ato de posse – na terminologia de Grotowski, os atores são "penetrados" – penetrados por si próprios. Em atores muito jovens, os obstáculos são às vezes muito elásticos, a penetração pode acontecer com facilidade surpreendente e eles podem dar encarnações sutis e complexas que fazem o desespero daqueles que desenvolveram sua habilidade através dos anos. Entretanto, mais tarde, com sucesso e experiência, os mesmos atores jovens constroem suas próprias barreiras. Crianças podem representar quase sempre com uma técnica natural extraordinária. Pessoas da vida real são maravilhosas na tela. Mas com profissionais adultos é preciso haver um processo bilateral e o movimento de dentro tem de ser ajudado pelo estímulo de fora. Às vezes estímulo e meditação podem auxiliar o ator a eliminar os preconceitos que o cegam para os significados mais profundos, mas por vezes dá-se o contrário. Par alcançar uma compreensão de um papel difícil, um ator REM de chegar aos limites de sua personalidade e inteligência – mas às vezes grandes atores vão ainda além se ensaiam as palavras e ao mesmo tempo escutam aguçadamente os ecos que nascem delas.

John Gielgud é um mágico: sua forma de teatro alcança além do ordinário, do incomum, do banal. Sua língua, suas cordas vocais, seu sentimento de ritmo compõem um instrumento que ele conscientemente desenvolveu durante toda a sua carreira em harmonia com a vida. Sua natural aristocracia interior, suas crenças sociais e pessoais exteriores, deram-lhe hierarquia de valores, uma discriminação intensa entre o vil e o precioso e uma convicção de que o peneirar, o limpar, o selecionar, o dividir, o refinar e o transmudar são atividades que nunca cessam. Sua arte tem sido sempre mais vocal do que física: em algum ponto inicial ode sua carreira, ele decidiu que o corpo era um instrumento menos versátil do que a cabeça. E assim jogou fora uma parte do possível o equipamento doe um ator, mas fez verdadeira alquimia com o resto. Não soe trata apenas de fala, nem de melodias, mas do moto contínuo entre o mecanismo de formar palavras e sua compreensão que tornou sua arte tão rara, tão tocante e especialmente tão consciente. Com Gielgud, ficamos conscientes tanto do que é expresso quanto da habilidade do criador: à nossa admiração junta-se o fato que um *métier* seja exercido de maneira tão hábil. Entre as minhas alegrias maiores e mais especiais se encontra a experiência de ter trabalhado com Gielgud.

Paul Scofield fala ä sua platéia de outra maneira. Enquanto que em Gielgud o instrumento fica a meio caminho entre a música e o ouvinte, exigindo portanto um executante, treinado e hábil – em Scolfield, instrumento e executante são um só – um instrumento de carne osso que se abre para o desconhecido. Quando conheci Scofield, um ator ainda bem jovem, ele tinha uma estranha característica: o verso o atrapalhava, mas ele extraia versos inesquecíveis de textos em prosa. Era como se o ato de dizer uma palavra lançasse através dele vibrações cujos ecos devolviam significados muito mais complexos do que podia entender o seu pensamento racional: ele pronunciava uma palavra como noite e a seguir era obrigado a pausar; escutando com todo o seu ser aos

impulsos encantados movimentando-se em alguma misteriosa câmara interior, e ele experimentava a maravilha da descoberta no momento em que esta ocorria. Essas pausas, essa fugas em profundidade dão ao seu trabalho uma estrutura de ritmos e significados instintivos que lhe são próprios, absolutamente naturais. Para ensaiar um papel, empregava toda essa naturalidade – um milhão de antenas supersensíveis – para frente e para trás, em cima e por baixo da palavra. Durante o espetáculo o mesmo processo revelava-se outra vez, à cada noite igual e totalmente diferente, a tudo que ele já havia fixado.

Uso como ilustrações dois nomes bem conhecidos, mas o fenômeno é comum em ensaios e, continuamente, reabre o problema de inocência e experiência, espontaneidade e conhecimento. Também existem coisas que jovens atores desconhecidos sabem fazer, que ultrapassam o alcance de bons atores, experientes e capazes.

Já houve tempos na história do teatro em que o trabalho do ator se baseava em certos gestos e expressões consagrados; já houve sistemas estratificados de atitudes que hoje rejeitamos. Talvez seja menos óbvio que o pólo oposto, a liberdade do Ator do Método (2) de escolher quaisquer dos gestos da vida cotidiana, é igualmente restrito, pois baseando seus gestos na sua observação ou na sua espontaneidade o ator não está atingindo nenhuma profunda criatividade. Esse ator está estereotipando um alfabeto que é também fossilizado; pois a linguagem dos sinais da vida que ele conhece não é a linguagem da invenção, mas de seu próprio condicionamento. Suas observações de comportamento são muitas vezes observações de projeções de si próprio. O que ele pensa ser espontâneo é filtrado e dirigido repetidas vezes. Se o cachorro de Pavlov estivesse improvisando, ele ainda iria salivar quando a campainha tocasse, mas teria certeza de que tudo era sua própria obra: Estou babando, ele diria, orgulhoso de sua ousadia". (3)

Aqueles que trabalham em improvisações têm a possibilidade de ver com assustadora clareza com que rapidez se chega às fronteiras da chamada liberdade. Nossos exercícios em público com o Teatro da Crueldade logo levaram os atores ao ponto de fazerem variações, toda noite, de seus próprio clichês, como o personagem de Marcel Marceau que consegue fugir de uma prisão só para se encontrar dentro de outra. Experimentamos, por exemplo, com um ator abrindo uma porta e encontrando algo inesperado. Ele tinha de reagir ao inesperado às vezes com um gesto, as vezes com som, as vezes com cor. O ator era estimulado a expressar o primeiro gesto, grito ou borrifo de cor que lhe viesse a cabeça. No começo, o que isto mostrava era a bagagem de clichês em posse do ator: a boca aberta para a surpresa, o passo atrás para o horror. De onde vinham essas supostas espontaneidades? Era óbvio que a verdadeira e instantânea reação interior era bloqueada e, como um raio a memória supria alguma imitação de uma forma já vista. O uso dos vernizes era ainda mais revelador: o instante de terror diante do branco e logo depois o clichê tranqüilizador vindo como salvação. Este Teatro Morto vive à espreita dentro de todos nós.

O objetivo de improvisação quando se prepara um ator durante os ensaios e o objetivo dos exercícios é sempre o mesmo: fugir do Teatro Morto. Não é só questão de expelir uma euforia autocomplacente como pensam frequentemente as pessoas estranhas ao teatro; mas sim de confrontar o ator o tempo todo com suas próprias barreiras, nos pontos em que, no lugar da verdade de uma nova descoberta, ele coloca uma mentira. Um ator que interprete falsamente uma cena importante aparece como um falso para a platéia porque, a cada instante, na sua progressão de uma atitude do personagem para outra, ele está substituindo os detalhes verdadeiros pelo falso: isto é, elabora emoçõezinhas transicionais e falsas através de atitudes imitativas. Mas não se

pode atacar esse problema durante o ensaio das cenas importantes – muitas coisas estão-se passando, é complicado demais. O propósito de um exercício é reduzir e retornar: estreitar gradativamente a área até que a origem de uma mentira seja revelada e apanhada. Se o ator consegue achar a ver este momento, tal se possa abrir a um impulso mais criativo e mais profundo.

É semelhante quando dois atores representam juntos. O que mais conhecemos é a exterioridade da representação em conjunto: grande parte do trabalho de equipe do qual o teatro inglês tanto se orgulha é baseada na polidez, na cortesia, na razoabilidade, no toma lá da cá, sua vez, você primeiro, e assim por diante – um esquema que funciona sempre que os atores estão no mesmo nível de estilo: isto é, atores mais velhos trabalham juntos maravilhosamente,e o mesmo fazem bem jovens; mas quando eles são misturados, apesar de toda estima e respeito mútuo, o resultado é muitas vezes caótico. Para minha produção de O Balcão, de Genet, em Paris, foi necessário misturar atores em formação e experiências muito diversas: educados classicamente, educados cinematograficamente, educados no balé ou então simples amadores. Neste caso, longas noites de improvisação de bordel muito obscenas serviram um só propósito: puseram este grupo híbrido de pessoas em condições de se reunir e se encontrar a maneira de entrar em sintonia direta entre eles.

Alguns exercícios abrem os atores um para o outro de forma totalmente diferente: por exemplo, vários atores podem representar cenas completamente diferentes lado a lado, mas nunca falando ao mesmo tempo, de modo que cada um tem de prestar muita atenção ao conjunto, para saber exatamente o momento em que deve intervir. Ou então desenvolvendo um senso de responsabilidade coletiva da qualidade de uma improvisação e, logo depois mudando para novas situações logo que a invenção comum perde o vigor. Muitos exercícios se destinam inicialmente a libertar o ator, permitindo-lhe descobrir sozinho o que só nele existe; em seguida, forçando-o a aceitar cegamente instruções externas, de modo que, levantando uma orelha bastante, possa ouvir dentro de si movimentos que de outra forma lhe seriam imperceptíveis. Por exemplo, uma experiência valiosa consiste em dividir um monólogo de Shakespeare em três vozes, como um cânone, e depois pedir a três atores que o recitem numa velocidade alucinante, repetidamente. No início a dificuldade técnica absorve toda a atenção dos atores. Depois gradualmente, à medida que vão superando as dificuldades, eles são solicitados a exteriorizar o sentido das palavras, sem variar a forma inflexível. Em virtude da rapidez e do ritmo mecânico, isto parece impossível: o ator é impedido de usar o seu equipamento normal de expressão. Então de repente, ele rompe uma barreira e experimenta quanta liberdade pode existir dentro da mais severa disciplina.

Um outra variante é tomar as duas linhas “To be or not to be, that is the question”, e dá-las a dez atores, uma palavra a cada um. Os atores formam um circulo fechado e se empenham em representar as palavras uma após a outra, tentando produzir uma frase viva. Isto é tão difícil que instantaneamente revela, mesmo ao ator menos convencido disso, quão fechado e insensível ele é ao seu vizinho. Quando depois de longo esforço a frase de repente flui, todos experimentam uma liberdade emocionante. Vêem num clarão a possibilidade de trabalhar em grupo, e também os obstáculos a esse trabalho. Este exercício pode ser desenvolvido substituindo-se o verbo “be” por outros, com o mesmo efeito de afirmação e negação – e finalmente é possível colocar sons ou gestos no lugar de uma ou de todas as palavras e continuar mantendo o fluxo dramático entre os dez participantes.

Os atores têm de estudar variando seus meios: um ator precisa sobretudo fazer um ato de eliminação. O título do livro de Stanislavski “A construção do personagem” é

enganador – um personagem não é uma coisa estética e não pode ser construído como uma parede. Ensaios não nos levam progressivamente à estréia. E trata-se de algo muito difícil para alguns compreenderem, sobretudo por aqueles que mais se orgulham da sua habilidade. Para atores medíocres o processo de construção do personagem é o seguinte: eles sentem um momento agudo de angústia artística, mas apenas no comecinho – "O que acontecerá desta vez?" – "Sei que já representei muitos papéis de sucesso, mas , desta vez, será que a inspiração virá?" Este ator vem aterrorizando ao primeiro ensaio, mas gradualmente suas práticas habituais preenchem o vácuo de seu medo: à medida que descobre uma maneira de afrontar cada sessão, se alegra, aliviado por ter sido mais uma vez poupado da catástrofe final. Portanto, no dia da estréia, apesar de estar nervoso, seus nervos são como os do campeão de tiro que sabe que é capaz de atingir o alvo, mas que tem medo de não atingir a mosca quando estiver sendo visto por seus amigos.

O ator realmente criativo sente na estréia um terror diferente e muito pior. Durante todo o tempo dos ensaios ele esteve explorando aspectos de um personagem que se sente serem sempre parciais, inferiores à verdade – portanto, o ator é compelido, pela honestidade de sua busca, a desistir e recomeçar, num processo infindável. Um ator criativo estará sempre disposto a se desembaraçar das formas acabadas do seu trabalho no último ensaio porque agora, com a estréia se aproximando, um potente refletor é projetado sobre sua criação e ele vê sua lamentável inadequação. O ator criativo também deseja se agarrar a tudo que descobriu, também deseja a todo o custo evitar o trauma de aparecer nu e despreparado diante do público – e, no entanto, é exatamente isso que tem que fazer. Precisa destruir e abandonar seus resultados precedentes, mesmo que isto que agora está adotando pareça quase a mesma coisa. Isto é mais fácil para atores franceses que para atores ingleses, pois os franceses são de temperamento mais aberto à idéia de que nada vale coisa alguma. E esta é a única maneira pela qual um papel pode nascer, ao invés de ser construído. O papel que foi construído é o mesmo todas as noites – só que lentamente se desgasta. Enquanto que, para o papel nascido ser o mesmo, ele tem sempre que renascer, o que o torna sempre diferente. É evidente que, especialmente numa longa temporada, o esforço de recriação diária se torna insuportável e inimaginável. É então que o ator criativo experiente é obrigado a se apoiar num segundo nível chamado "técnica" para conseguir atravessar o espetáculo.

Fiz uma peça com Alfred Lunt, este perfeccionista. No primeiro ato, Lunt tinha uma cena sentado num banco. Durante os ensaios, ele sugeriu como marcação natural tirar o sapato e esfregar o pé. Depois, acrescentou a isso sacudir o sapato para esvaziá-lo antes de calçá-lo novamente. Um dia, durante uma excursão que fizemos a Boston, passei por seu camarim. A porta estava entre aberta. Ele se preparava para o espetáculo, mas notei que me procurava. Chamou-me excitado. Entrei no camarim, Lunt fechou a porta e indicou-me uma cadeira. "Tem uma coisa que eu queria experimentar hoje à noite" disse. "Mas só se você concordar. Fui hoje de tarde passear no Parque de Boston e encontrei isso". Estendeu a mão, havia duas pedrinhas. "Aquelas cena em que sacudo meu sapato", continuou, "Sempre me preocupou que nada cai. Por isso, pensei em experimentar colocando estas pedrinhas dentro. Quando sacudir o sapato, as pessoas as veriam cair – e ouviriam o som. O que é que você acha?" Eu disse que era uma idéia excelente e o seu rosto se iluminou. Lunt olhou maravilhado para as duas pedrinhas, depois para mim, e de repente sua expressão mudou. Estudou as pedras novamente por um longo e ansioso momento. "Você não acha que seria melhor com uma?".

De todas as tarefas a mais difícil para o ator é ser sincero, mas distanciado – martela-se na cabeça de um ator que tudo de que ele precisa é ser sincero. Com seus sobretons morais, a palavra causa grande confusão. De certa forma, a característica mais

poderosa dos atores brechtianos é o seu grau de insinceridade. É só através do distanciamento que um ator verá seus próprios clichês. Existe uma perigosa armadilha na palavra sinceridade. Antes de mais nada, um ator jovem descobre que a sua profissão é tão exigente que requer dele muitas habilidades. Por exemplo, ele tem de ser ouvido; seu corpo tem de obedecer aos seus desejos; ele tem de ser senhor de seu tempo e não escravo de ritmos ocasionais. Por isso, ele busca a técnica: e logo adquire um método. Facilmente esse método torna-se um orgulho e um fim em sim mesmo. Torna-se destreza, sem outro objetivo senão a exibição de perícia – em outras palavras, a arte se torna insincera. O jovem ator observa a insinceridade do velho ator e fica enojado. Ele busca a sinceridade. Sinceridade é uma palavra sobrecarregada. Como a palavra limpeza, carrega consigo recordações de infância associadas à bondade, a dizer a verdade e a ser honesto. Parece um ideal bom, um objetivo melhor do que aquele de adquirir maior técnica e como a sinceridade é um sentimento, sempre sabemos distingui-la. Portanto, há uma pista a seguir: podemos encontrar o caminho para ser sincero através da entrega emocional, pela dedicação, pela honestidade e usando um método sem barreiras, e, como dizem os franceses, "mergulhando no banho".

Infelizmente, é fácil que, como resultados, se tenha a pior espécie de representação. Com qualquer das outras artes, por mais fundo que se mergulhe no ato de criar, é sempre possível dar um passo atrás e ver o resultado. Quando o pintor se afasta de sua tela, outras faculdades podem entrar em funcionamento, advertindo-o imediatamente dos seus excessos. A cabeça do pianista treinando se envolve fisicamente menos do que os seus dedos, e assim por mais que "se deixe levar pela música", seu ouvido carrega seu próprio grau de distanciamento e controle objetivo. Representar é, em muitos aspectos, uma arte única no que se refere às suas dificuldades, porque o ator tem de usar como meio aqueles material traiçoeiro, mutável e misterioso que é a sua própria pessoa. Exige-se que ele se envolva completamente mesmo a certa distância, que se distancie sem que se afaste. Tem que ser sincero, tem que ser insincero: precisa habituar-se a ser insincero com sinceridade, e a mentir verdadeiramente. Isto é quase impossível, mas é essencial e fácil de ser esquecido. Frequentemente os atores – e a culpa não é deles, mas das escolas mortas que são um lixo espalhado pelo mundo – constroem seu trabalho sobre restos de doutrina. O grande sistema Stanislavsky, que pela primeira vez encarou toda a arte de representar do ponto de vista da ciência e do conhecimento, trouxe tantos benefícios quanto prejuízos a muitos atores jovens, que o lêem mal em detalhes e dele só extraem um ódio pelo que é reles e barato. Depois de Stanislavsky, a obra igualmente significativa de Artaud, lida pela metade e com só um décimo digerido, tem, produzido uma crença ingênua de que comprometer-se emocionalmente e se expor sem hesitação é tudo que realmente importa. Isto está sendo nutrido ainda mais por pedaços mal digeridos e mal entendidos de Grotowski. Existe agora uma nova forma de representação sincera que consiste em viver tudo através do corpo. É um tipo de naturalismo. No naturalismo "tradicional" o ator tenta imitar com sinceridade as emoções e ações do mundo cotidiano e viver o papel. Neste outro naturalismo o ator se entrega, de forma igualmente completa, a viver seu comportamento irrealista, em sua totalidade. É aqui que ele esta estagnado a si próprio. Só porque o tipo de teatro ao qual está ligado parece muito distante do naturalismo fora de moda, o ator acredita também estar longe deste estilo desprezado. Na verdade, ele entra no campo de suas próprias emoções com a mesma crença do antigo ator naturalista, isto é, que cada pormenor deve ser, fotograficamente, reproduzido. Assim, ele esta sempre a pleno vapor, mas o resultado é que sempre mole, flácido, excessivo e inconveniente.

Existem grupos de atores, principalmente nos Estados Unidos, educados em Genet e Artaud, que desprezam todas as formas de naturalismo. Ficariam indignados se fossem chamados de atores naturalistas, mas é precisamente isso que limita sua arte. Usar todas as fibras do próprio ser numa ação pode parecer uma forma de envolvimento total; mas a verdadeira exigência pode ser até mais rigorosa do que o envolvimento total e talvez precise até de menos manifestações ou de manifestações diferentes. Para entender isso, precisamos compreender que ao lado da emoção há sempre um papel para uma inteligência especial, que não está fixada desde o princípio, mas que tem de ser desenvolvida como um instrumento de seleção. Há uma necessidade de distanciamento, há uma necessidade de certas formas, toda difíceis de determinar, mas que é impossível ignorar. Por exemplo, os atores podem fingir lutar com total abandono e genuína violência. Todo ator está preparado para cenas de morte e se joga nelas com tal abandono a ponto de nem sequer perceber que não sabe nada, absolutamente nada sobre a morte.

Na França quando um ator vai fazer um teste, pede que lhe mostrem a cena mais violenta da peça e, sem qualquer escrúpulo, mergulha nela para demonstrar sua capacidade. Quando o ator francês faz um papel clássico, fica-se inflando nos bastidores e depois de então, mergulha me cena: julga o sucesso ou fracasso da noite pela medida em que consegue entregar-se às suas emoções e também pelo fato de ver se a sua carga interior está no seu ponto máximo – e disto vem a crença na Musa, na inspiração e assim por diante. A franqueza do seu trabalho é que desta forma ele tende a representar generalizações. Com isto quero dizer que numa cena de raiva – ou melhor, ele se liga na sua tomada de raiva e esta força o impulsiona através da cena. Isto pode dar-lhe uma certa força e até às vezes um poder hipnótico sobre a platéia e, este poder é falsamente considerado, lírico e transcendental. O fato é que este ator escravo de sua paixão e é incapaz de sair dela se uma mudança sutil no texto exige alguma coisa nova. Numa fala que contenha tantos elementos naturais quantos líricos ele declama tudo como se todas as palavras estivessem igualmente impregnadas. É esta falta de jeito e sutileza que faz certos atores parecerem burros e a representação grandiosa e irreal.

Jean Genet deseja que o teatro saia do banal e escreveu uma série de cartas a Roger Blin quando este dirigia Lês Paraventes, insistindo para que Blin forçasse os atores na direção de lirismo. Isto soa bastante bem em teoria, Mas o que é lirismo? O que é uma representação fora do comum? Exigirá voz especial, um porte altaneiro? Os velhos atores clássicos parecem cantar seu texto, será isto a relíquia de uma antiga tradição válida? Qual é o ponto em que a pesquisa da forma torna-se uma aceitação de artificialidade? Este é um dos maiores problemas que enfrentamos hoje, e enquanto conservamos qualquer furtiva crença de que máscaras grotescas, maquilagens exageradas, figurinos hieráticos, declamações, movimentos de balé são de certa forma ritualísticos por si próprios e, em conseqüência, líricos e profundos, nunca sairemos do buraco de uma arte-teatral tradicional.

Pelo menos podemos ver que tudo é uma linguagem para qualquer coisa e que nada é uma linguagem para tudo. Toda ação acontece por si própria e toda ação é uma analogia de outra coisa. Amasso um pedaço de papel: este gesto é completo em si; posso ficar de pé num palco e o que faço não precisa ser mais do que aquilo que aparece no momento do acontecimento. Pode também ser uma metáfora. Qualquer pessoa que tenha visto Patrick Magee lentamente rasgando um jornal em tiras, exatamente como na via real e entretanto de forma perfeitamente ritualística, na peça The Birthday Party, de Harold Pinter, saberá o que isto significa. Uma metáfora é um sinal e é uma ilustração: logo é um fragmento de linguagem. Cada tom da fala, cada forma rítmica é um

fragmento de linguagem e corresponde a uma experiência diferente. Muitas vezes, nada é tão morto quanto um ator de boa escola falando versos; existem evidentemente leis acadêmicas de prosódia que podem ajudar a esclarecer certas coisas para um ator numa determinada fase do seu desenvolvimento; mas ele, no final, precisa descobrir que os ritmos de cada personagem são tão distintos quanto impressões digitais, depois deve aprender que cada nota da escala musical corresponde... A que coisa? Isto também é preciso que ele descubra.

A música é uma linguagem ligada ao invisível através da qual um nada de repente aparece numa forma que não pode ser vista, mas certamente pode ser percebida. Declamação não é música, entretanto corresponde a alguma coisa diferente do afalr comum. E também do Sprechgesang. Carl Orff adaptou a tragédia grega a um nível elevado de fala rítmica apoiada e pontuada por percussão e o resultado não é apenas admirável, mas é essencialmente diferente da tragédia falada e da tragédia cantada: fala de uma coisa diferente. Não podemos separar nem a estrutura nem o som do "Nunca nunca nunca nunca", do King Lear do seu complexo de significados e não podemos isolar a "Ingratidão Monstro" do King Lear (5) sem ver como a brevidade do verso dá uma ênfase cheia às sílabas. Existe um movimento que vai além das palavras em "Ingratidão Monstro". A textura da linguagem está-se aproximando das sensações que Beethoven imitou em forma sonora – e, no entanto não é música, não pode ser abstraída do sue sentido. O verso é enganador.

Um exercício que uma vez desenvolvemos era tomar uma cena de Shakespeare, como o adeus de Romeu e Julieta, e tentar (artificialmente, é claro) desembaraçar os diferentes estilos de escrita entrelaçados. A cena é a seguinte:

Julieta: Queres partir? O dia ainda está longe.
Foi o rouxinol e não a cotovia,
Que feriu-te o ouvindo inquieto.
Na romãzeira ele canta a cada noite.
Acredita-me, amor, foi o rouxinol.

Romeu: Foi a cotovia, o arauto da manhã;
E não o rouxinol. Vê, amor; que invejosos raios de luz
Enlaçam as nuvens que se desfazem lá no Oriente.
As velas da noite já não ardem mais, e o dia alegre
Se alça nas pontas dos pés sobre os cumes nebulosos da montanha.
Devo partir e viver, ou ficar e morrer.

Julieta: Aquela luz não é a luz do dia; eu a conheço bem.
É algum meteoro que o sol envia
Para servir-te de tocheiro nesta noite
E iluminar teu caminho para Mântua.
Portanto fica. Não é necessário ainda que tu partas.

Romeu: Que me prendam, que me matem.
Eu fico feliz, se assim o quiserdes.
Direi que aquele cinza não é ainda o olho da manhã;
Mas apenas o pálido reflexo da fronte de Cíntia.
E que não são da cotovia as notas que retinem.
Bem acima de nós na redoma do céu.

Tenho mais desejo de ficar que vontade de partir.
Vem, morte, e sê bem-vinda! Julieta assim o quer.
E então, alma minha? Conversemos. Ainda não é dia. (6)

Pedimos então aos atores que selecionassem só as palavras que poderiam representar numa situação realista, as palavras que eles pudessem usar sem constrangimento num filme. E eis o resultado:

Julieta: Queres partir? O dia inda está longe.
Foi o rouxinol (pausa) não a cotovia (pausa)

Romeu: Foi a cotovia (pausa) não o rouxinol. Vê,
Amor (pausa) devo partir e viver, ou ficar e morrer.

Julieta: Aquela luz não é a luz do dia (pausa), portanto fica. Não é necessário ainda que tu partas.

Romeu: Que me prendam, que me matem. Até
Fico feliz, se assim quiseres (pausa).
Vem, morte bem vinda! Julieta assim o quer.
E então, alma minha? Conversemos. Ainda não é o dia.

Então os atores representaram isto como uma genuína cena de uma peça moderna cheia de pausas palpitantes – dizendo as palavras selecionadas em voz alta, mas repetindo mentalmente as palavras excluídas para achar as durações desiguais dos silêncios. O fragmento de cena que emergiu teria dado bom cinema, pois os momentos de diálogo ligados por um ritmo de silêncios de duração desigual seriam, num filme, sustentados por closes e outras alusivas imagens silenciosas relacionadas com o tema.

Uma vez feita essa separação grosseira, foi então possível fazer o reverso: representar os trechos cortados compreendendo perfeitamente que eles não tinham absolutamente nada a ver com a fala normal. Então foi possível explorá-los de muitos modos diversos – transformando-os em sons ou movimentos – até que o ator visse cada vez mais nitidamente como uma só frase pode conter eixos de fala normal em volta dos quais se enroscam pensamentos e sentimentos inexpressos que são exteriorizados por palavras de outra ordem. Esta mudança de estilo do aparentemente coloquial ao evidentemente estilizado é tão sutil que não pode ser observado através de atitudes grosseiras. Se o ator aborda uma fala procurando a sua forma, é preciso que tome cuidado para não decidir com facilidade excessiva o que é musical, o que é rítmico. Não basta que um ator representando Lear no meio da tempestade se jogue arrogantemente no texto, considerando-o esplêndidos fragmentos de música de tempestade. E nem adianta dizê-lo tranquilamente para dar ênfase ao sentido, acreditando-se que nos pensamentos em realidade estão-se passando na sua cabeça.

Uma passagem de verso pode ser melhor entendida como uma fórmula que esconde muitas características, no qual cada letra tem uma função diferente. Nas falas da tempestade, as consoantes explosivas têm a função de sugerir por imitação o conjunto explosivo de trovão, vento e chuva. Mas as consoantes não são tudo: contido nessas letras crepitantes pulsa um sentido que é carregado pelo portador de significados, isto é as imagens. Assim "Cataratas e furacões, jorrai" é uma coisa; "Derramai imediatamente todos os germens que tornam o homem ingrato" é bem outra (7). Com

um texto tão compacto quanto este, é necessário a maior habilidade: qualquer canastrão pode urrar ambas as frases como mesmo barulho, mas o artista tem não só que nos apresentar com absoluta clareza a imagem estilo Hieronymous Bosh – Max Ernst, na segunda frase – dos céus que despejam seus espermatozóides, mas também de apresentar isso no contexto da própria raiva de Lear. Observará de novo que o verso dá grande peso a "Que tornam o homem ingrato"; isto o atingirá como uma rubrica muito precisa proveniente do próprio Shakespeare, e ele sentirá e buscará uma estrutura rítmica que lhe permita dar a essas cinco palavras a força e o peso de uma frase maior e, assim fazendo, lançará sobre um plano longo de um homem na tempestade, um tremendo close de sua crença absoluta na ingratidão humana. Diferente do close no cinema, este tipo de close, close como uma idéia, nos livra de uma preocupação exclusiva com o homem em si. Nossas faculdades complexas se acendem mais integralmente e em nossas mentes colocamos The Ingrateful Man – o ingrato, acima de Lear e acima do mundo ao mesmo tempo, mundo dele e mundo nosso, tudo junto e contemporaneamente.

Entretanto é neste ponto que mais precisamos conservar o bom senso, onde o artifício que seria correto na continuidade da ação se torna empolado e bombástico: "Tome um uísque" – o conteúdo desta frase é evidentemente melhor expresso num tom de voz coloquial do que pelo canto. "Tome um uísque": concordaríamos que essa frase tem somente uma dimensão, um peso, uma função. No entanto, em Madame Butterfly estas palavras são cantadas, e, indiretamente, esta única frase de Puccini levou ao ridículo toda a forma da Ópera. "O jantar, eia" na cena de Lear com seus cavaleiros é semelhante a "Tome um uísque". Os Lear frequentemente declamam essa frase, trazendo artificialmente à peça: contudo, quando Lear diz essas palavras, ele não está representando numa tragédia poética, é simplesmente um homem pedindo o seu jantar. "Homem ingrato" e "O jantar, eia!" são ambas frases de Shakespeare numa tragédia em verso, mas o fato é que pertencem a mundos de representação bem diferentes.

Nos ensaios, forma e conteúdo têm que ser examinados às vezes juntos, as vezes em separado. Por vezes uma exploração da forma pode de repente nos abrir um sentido que ditou a forma – outras vezes um estudo profundo do conteúdo nos dá o som fresco do ritmo. O diretor precisa descobrir onde o ator está confundindo seus impulsos mesmo que sejam corretos – e em que deve ajudá-lo a ver e superar seus próprios obstáculos.

Tudo isso é diálogo e dança entre diretor e ator. Dança é uma metáfora precisa, uma valsa entre diretor, ator e texto. A qual progressão é circular e a decisão de quem é o líder depende de onde se esteja. O diretor descobrirá que novos meios são exigidos o tempo todo: descobrirá que toda técnica de ensaio tem o seu uso e que nenhuma técnica abrange tudo. E seguirá o princípio natural da rotação de culturas: verá que explicação, lógica, improvisação, inspiração são métodos que rapidamente se esgotam e passará de um para o outro. Compreenderá que pensamento, emoção e corpo são inseparáveis – mas verá que uma separação simulada será com freqüência necessária. Alguns atores não reagem à explicação, enquanto outros sim. Isto difere em cada situação, e um belo dia, inesperadamente, vê-se que á o ator não-intelectual que reage à palavra do diretor, enquanto que o intelectual entende tudo através de um gesto.

Nos ensaios iniciais, improvisações, troca de associações e memórias, leituras de material escrito, leitura de documentos de época, observação de filmes e pinturas podem todos servir para estimular dentro de cada indivíduo o material pertinente a uma peça. Nenhum desses métodos significa muito isoladamente. Cada um é um estímulo.

No Marat/Sade, enquanto imagens cinéticas de loucura surgiam e possuíam o ator à medida que ele se rendia a elas na improvisação, os outros observavam e criticavam. Assim uma forma autêntica foi gradativamente destacada dos clichês padronizados que são parte do equipamento de um ator para cenas de loucura. Então, à medida que produzia uma imitação de loucura que convencia seus colegas pela sua realidade aparente, o ator tinha de enfrentar um problema novo. O ator podia ter usado sua imagem de observação, da vida, mas a peça é sobre loucura como ela era em 1808 – antes que inventassem os remédios, antes de tratamento, quando uma atitude social diferente em relação aos loucos provocava neles um comportamento diverso e assim por diante. Para isto, o ator não tinha modelo exterior – observava faces de Goya não como modelos para imitar, mas como amparos para estimular sua coragem a seguir o mais forte de seus impulsos interiores de maior vigor e angústia. Precisava soltar-se para servir completamente a essas vozes: e evitando modelos exteriores afrontava riscos ainda maiores. Ele tinha de cultivar um ato de estar possesso. Ao fazê-lo, enfrentava uma nova dificuldade, sua responsabilidade para com a peça. Todas as tremedeiras, murmúrios e urros; toda a sinceridade do mundo pode continuar sendo inútil para a peça. O ator tem frases para dizer – se, no entanto criar um personagem incapaz de dizê-las estará fazendo um mau trabalho. Portanto, o ator tem de se defrontar com duas exigências opostas. A tentação é de conciliar – reduzir os impulsos do personagem para ajustá-lo às necessidades do palco. Mas sua tarefa verdadeira está na direção oposta, isto é, tornar o personagem vivo e funcional. Como? É exatamente neste ponto que surge a necessidade da inteligência.

Há lugar para discussão, para pesquisa, para o estudo da história e dos documentos, bem como há lugar para urrar, uivar e rolar no chão. Há também lugar para relaxamento, informalidade, camaradagem, mas há também uma hora para silêncio, disciplina e intensa concentração.

Antes de seu primeiro ensaio com nossos atores, Grotowski pediu que varressem o chão e levassem para fora do salão todas as roupas e objetos pessoais. A seguir sentou-se numa mesa, falando aos atores de uma certa distância, não permitindo que se fumasse ou conversasse. Esse clima tenso tornou certas experiências possíveis. Lendo-se os livros de Stanislavsky, se vê que algumas das coisas ditas serviam só para provocar seriedade no ator numa época em que a maioria dos teatros era sem disciplina. Contudo, às vezes, nada é mais libertador do que ser formal e jogar fora as formas sagradas e elevadas. Às vezes é preciso concentrar toda a atenção num ator; outras vezes o processo coletivo exige a supressão do trabalho individual. Nem todas as facetas podem ser exploradas. Discutir todas as hipóteses como todo mundo pode ser lento demais e assim prejudicial ao conjunto. Aqui o diretor necessita de um sentido de tempo: cabe a ele sentir o ritmo do processo e observar suas divisões. Há tempo para discutir as linhas gerais da peça, há um tempo para esquecê-las, para descobrir o que só pode ser achado através de alegria, de extravagância, de irresponsabilidade. Há um tempo em que ninguém se deve preocupar com os resultados de seus esforços. Detesto deixar pessoas assistirem a ensaios porque creio que se trata de um trabalho privilegiado, é, portanto privado: não pode haver preocupação por parte do ator em ser ridículo ou cometer erros. Além do mais, um ensaio pode ser incompreensível – é comum deixar que aconteçam, ou mesmo que se estimulem os excessos, a um ponto que abale ou mesmo desanime a companhia, até chegarmos a um limite em que é necessário por um freio neles. Mas até mesmo durante os ensaios há um ponto em que se precisa de pessoas de fora assistindo; quando aqueles que sempre pareceram hostis podem criar uma tensão nova, por lenha no fogo: o trabalho deve formular, continuamente novas

exigências. Existe um outro ponto que o diretor precisa sentir: a hora em que um grupo de atores intoxicados pelo próprio talento e pela excitação do trabalho perde a peça de vista. De repente, um belo dia, o trabalho tem que mudar; o resultado precisa tornar-se muito importante. Anedotas e floreios são implacavelmente banidos e toda a atenção se concentra na funcionalidade do espetáculo, na narração, na apresentação, na técnica, na melhor audição e comunicação com a platéia. Assim, é bobagem da parte do diretor assumir uma visão doutrinária; seja falando tecnicamente sobre ritmo, volume, etc., seja evitando uma outra linguagem por ser não-artística. É terrivelmente fácil que um diretor se entrelace num método. Há um momento em que falar de vivacidade, precisão, dicção é tudo que importa. "Dá mais vida", "anda adiante", "está chato", "muda o ritmo", "pelo amor de Deus" é o que se ouve então; no entanto, uma semana antes este estilo antiquado de falar poderia ter impedido toda a criatividade.

Quanto mais intimamente o ator aborda a tarefa de representar mais ele é solicitado a distinguir, compreender e preencher simultaneamente um maior número de exigências. Ele precisa dar vida a um estado inconsciente pelo qual é completamente responsável. O resultado é um conjunto, indivisível – mas a emoção é continuamente iluminada pela inteligência intuitiva de modo que o espectador, embora cortejado, agredido, distanciado e forçado a reavaliar, acaba por experimentar algo igualmente indivisível. A catarse nunca pode ter sido uma purgação emocional: deve ter sido uma purgação emocional: deve ter sido um apelo ao homem total.

Agora, o momento do espetáculo, quando chega é alcançado através de duas entradas – a sala de espera e a entrada dos atores. Serão estas, em termos simbólicos, laços de união ou devem ser consideradas símbolos de separação? Se o palco se liga à vida, se o auditório se liga à vida, então as portas devem ser livres e as passagens abertas devem possibilitar uma transição fácil da vida exterior para o local de encontro. Mas se o teatro é essencialmente artificial, a entrada dos atores lembra-lhes que eles estão agora entrando num lugar especial, que exige figurino, maquilagem, disfarce, mudança de identidade – e o público também se veste especialmente, de forma a sair do mundo cotidiano, pisando num tapete vermelho, até um lugar privilegiado.

Ambas as coisas são verdadeiras, e precisam se comparadas cuidadosamente, pois possuem possibilidades bem diferentes e se relacionam a circunstâncias sociais bem diversas. A única coisa que todas as formas de teatro têm em comum é a necessidade de público. Isto é mais que um truísmo: no teatro o público completa o processo criativo. Nas outras artes, é possível ao artista usar como princípio a idéia de que trabalha para si próprio. Por maior que seja seu sentido de responsabilidade social, dirá que seu melhor guia é o próprio instinto – e se fica satisfeito contemplando sozinho o seu trabalho acabado, e é muito provável que as outras pessoas também fiquem. No teatro isto é modificado pelo fato de que o último olhar solitário ao objeto acabado é impossível – até que uma platéia esteja presente, o objeto não está acabado. Nenhum autor, nenhum diretor, nem mesmo num sonho megalomaníaco, desejaria um espetáculo particular, só para ele. E nenhum ator megalomaníaco desejaria representar para si próprio, para o seu espelho. Assim, para que o autor ou o diretor trabalhe para o seu próprio gosto e prazer, ele precisa trabalhar aproximadamente para si próprio nos ensaios e só verdadeiramente para si próprio quando está envolvido por uma margem densa de público. Acho que qualquer diretor concordará que a sua visão pessoal de seu trabalho muda completamente quando ele está sentado na platéia rodeado de pessoas.

Ver a estréia de uma peça que dirigimos é uma experiência estranha. Na véspera, assistimos a um ensaio geral e estávamos completamente convictos de que um determinado ator estava representando bem, de que uma certa cena era interessante, um

movimento gracioso, uma passagem cheia de sentido claro e necessário. Agora, rodeado de público, parte de nós está reagindo como esse público, logo, somos nós que dizemos, "Estou achando chato", "ele já disse isso", "se ela se mexer mais uma vez com aquele jeitinho afetado, me suicido" e até "Não entendo o que eles estão tentando dizer". À parte a hipersensibilidade gerada pelo nervosismo, o que realmente estará acontecendo para provocar tamanha mudança de opinião que o diretor tem do próprio trabalho? Acho que é, sobretudo por causa da ordem na qual os acontecimentos agora ocorrem. Deixe-me explicar isso com um único exemplo. Na primeira cena de uma peça, uma moça encontra seu amante. Ela ensaiou com grande ternura e verdade e põe numa simples saudação tanto calor a ponto de emocionar a todos. Isto fora de contexto. Diante da platéia, improvisadamente, torna-se claro que as frases e ações precedentes não haviam absolutamente preparado este comportamento: na verdade, o público pode estar ocupado tentando captar indícios muito diferentes relativos a outros personagens e temas – depois, de repente, depara com uma jovem atriz que sussurra qualquer coisa a um ator de maneira inaudível. Numa cena posterior, a seqüência dos fatos poderia ter levado a um silêncio no qual este murmúrio seria perfeito – aqui ele parece deslocado, a intenção obscura e até incompreensível.

O diretor tenta preservar a visão do todo, mas ensaia em fragmentos e, mesmo quando vê em ensaio geral, é inevitável que o faça com conhecimento prévio de todas as intenções da peça. Quando há uma platéia, obrigando-o a reagir como platéia, esse conhecimento prévio dissipa e, pela primeira vez, ele se encontra recebendo as impressões dadas pela peça na sua seqüência de tempo apropriada, uma após a outra. Não é de surpreender que ele descubra que tudo parece diferente.

Por isso, um ator que tente uma experiência se preocupa com todos os aspectos de sua relação com o público. Tenta-o, colocando o público em posições diversas para criar novas possibilidades. Um proscênio, uma arena, uma casa totalmente iluminada, um celeiro ou um salão lotado – todos esses já condicionam resultados diferentes. Mas a diferença talvez seja superficial: uma diferença mais profunda pode surgir quando o ator é capaz de representar baseado num relacionamento interior mutável com o espectador. Se o ator consegue captar o interesse do espectador, baixando assim suas defesas e então o constringe a uma posição inesperada ou ainda a tomar consciência de um choque entre convicções opostas, entre contradições absolutas, então o público se torna mais ativo. Esta atividade não exige manifestações: a platéia que responde pode parecer ativa, mas essa atividade pode ser bem superficial. A verdadeira atividade pode ser invisível, mas também indivisível.

A única coisa que distingue o teatro de todas as outras artes é que ele não tem nenhuma "permanência". Entretanto, é muito fácil aplicar – quase por força do hábito crítico – padrões permanentes e regras gerais a este fenômeno efêmero. Uma noite numa cidade inglês de província, Stoke-on-Trent, vi uma produção de Pigmaleão montada numa arena. A combinação de atores ativos, uma concepção de peça movimentada e um público também cheio de vida extraiu os elementos mais efervescentes da peça e tudo "correu" maravilhosamente. O público participou totalmente. A representação foi um triunfo completo. O elenco era todo muito jovem para os papéis: usavam nos cabelos linhas cinzentas que não convenciam e maquilagens demais óbvias. Se, por um toque de mágica, tivessem sido transportadas para o West End de Londres e se vissem rodeados por uma platéia londrina, num teatro londrino convencional, teriam parecido pouco convincentes, e a platéia não se convenceria. No entanto, isto não quer dizer que o padrão de Londres seja melhor ou mais elevado do que o da província. É mais provável que seja o contrário porque é improvável que em qualquer lugar de Londres naquela

noite a temperatura teatral estivesse tão alta quanto em Stoke. Mas nunca se pode fazer esta comparação. O hipotético "se" nunca pode ser posto à prova, quando não se está julgando apenas os atores ou o texto, mas o conjunto do espetáculo.

No Teatro da Crueldade, parte de nosso estudo era o público, e nosso primeiro espetáculo foi uma experiência interessante. A platéia que veio ver um espetáculo "experimental" chegou trazendo a costumeira mistura de condescendência, alegre e com a vaga desaprovação que a noção de vanguarda provoca. Apresentamos vários fragmentos. Nosso propósito era unicamente egoísta: queríamos ver algumas de nossas experiências nas condições de espetáculo regular. Não distribuímos programa ao público, nem lista de autores, de nomes, de itens, nem qualquer comentário ou explicação de nossas intenções.

O programa começa com a peça The Sourt of Blood, de Artaud, de três minutos, montada mais artaudianamente que o original, porque o diálogo era inteiramente substituído por gritos. Parte do público ficou imediatamente fascinada, outra parte riu. Nosso Artaud era a sério, mas imediatamente depois representamos um pequeno prelúdio que considerávamos uma anedota. Agora o público estava perdido: os que riam não sabiam se continuavam a rir; os sérios, que haviam desaprovado o riso dos vizinhos, não sabiam mais que atitude tomar. À medida que o espetáculo continuava, a tensão cresceu: quando Glenda Jackson, porque a situação o exigia, despiu-se completamente, criou-se uma nova tensão, pois o inesperado agora poderia não ter limites. Podíamos observar como o público não está de maneira alguma preparado mesmo a fazer seus julgamentos instantâneos, segundo por segundo. No segundo espetáculo, a tensão já não era mais a mesma. Não houve críticas na imprensa, e não creio que muita gente, na segunda noite, tivesse sido informada por amigos que houve comparecido à estréia. Contudo, o público estava muito tenso. Acho mesmo, que outros fatores estavam em funcionamento – o público sabia que já havíamos representado uma vez e o fato de que não havia nada nos jornais por si só já era apólice de seguro. Os piores horrores não poderiam ter acontecido: se alguém da platéia tivesse sido ferido, se houvéssemos incentivado o prédio, o fato teria sido manchete de primeira página. Nenhuma notícia era boa notícia. Então, com o prosseguimento da temporada, correram informações de que havia improvisações, alguns trechos tediosos, um pedaço de Genet, um cocktail de Shakespeare, alguns trechos agitados; assim, a platéia passou a ser selecionada, pois agora algumas pessoas preferiam ficar em casa e, gradativamente, só os entusiastas ou zombeteiros profissionais compareciam. Sempre que há um verdadeiro fracasso de crítica, o resto da temporada é sempre de um público pequeno de grande entusiasmo – e na última noite de um "fracasso" a platéia sempre aplaude com "vivas", Tudo ajuda a condicionar uma platéia. Os que vão ao teatro apesar de notícias negativas vão com um certo desejo, uma certa expectativa; estão preparados, pelo menos para o pior. Quase sempre nos sentamos num teatro com uma série de referências elaboradas que nos condicionam antes do espetáculo começar: quando a peça acaba estamos automatizados a nos levantar e sair imediatamente em seguida. Quando no final de "US" oferecemos à platéia a possibilidade de silêncio, de ficar sentada um pouco se quisesse – era interessante ver como esta possibilidade ofendia alguns e agradava a outros. Na verdade, não há razão alguma para ser enxotado do teatro logo que a ação termina, e depois de "US" muitos permaneceram sentados e quietos por dez minutos ou mais, e então começaram espontaneamente a conversar uns com os outros. Isto me parece mais natural e sadio como final de uma experiência compartilhada do que sair correndo – a não ser que o sair correndo seja também um ato de escolha e não de hábito social.

Hoje o problema da platéia parece ser o mais importante e o mais difícil de enfrentar. Achamos que o público habitual de teatro é geralmente de pouca vivacidade, por certo não de grande lealdade, e saímos em busca de um "novo" público. Isso é bem compreensível – mas ao mesmo tempo um tanto difícil. Geralmente é verdade que quanto mais jovem é a platéia mais livres serão suas reações. É verdade que, em geral, o que afasta os jovens do teatro é o que é ruim no teatro, portanto, mudando as nossas formas para cortejar os jovens, estaríamos, ao que parece, matando dois coelhos com uma só cajadada. Uma observação que pode ser facilmente testada em jogos de futebol e corridas de galgos é que um público popular é muito mais vivo em suas reações do que um de classe média. Então, mais uma vez pareceria fazer sentido cortejar o público popular através de uma linguagem popular.

Mas essa lógica facilmente cai por terra. A platéia popular existe, mas, no entanto, há qualquer coisa de fogo-fátuo. Quando Brecht era vivo, eram os intelectuais de Berlim Ocidental que lotavam o seu teatro em Berlim Oriental. O apoio a Joan Littlewood vinha do West End londrino e ela nunca encontrou uma platéia de classe operária do seu próprio distrito numerosa bastante para lhe permitir atravessar tempos difíceis(9). O teatro da Royal Shakespeare envia grupos a fábricas e clubes de jovens- seguindo hábitos da Europa continental - para vender a noção de teatro àquelas camadas da sociedade que talvez nunca tenham pisado num teatro e, talvez, estejam convencidas de que o teatro não é para elas. Esses "comandos" têm o objetivo de provocar o interesse, romper barreiras, fazer amigos. É um trabalho esplêndido estimulante. Mas por trás desses grupos se encontra uma questão talvez perigosa demais para ser examinada: o que estão verdadeiramente vendendo? Estamos sugerindo a um operário que o teatro faz parte da Cultura – isto é, parte do grande balaio de mercadorias novas agora acessíveis a todos. Por trás de todas as tentativas de atingir novos públicos há um paternalismo secreto: você também pode vir à festa – e como todo slogan também este oculta uma mentira. A mentira é a implicação de que vale a pena receber o brinde. Será que realmente acreditamos no seu valor? Quando pessoas cuja idade ou classe as manteve afastadas to teatro são seduzidas a freqüentá-lo, será que basta dar-lhes o melhor? O Teatro Soviético tenta dar o "melhor". Teatros Nacionais oferecem o "melhor". Na Metropolitan Opera de Nova York, num edifício novíssimo, os melhores cantores europeus sob a regência do melhor maestro de Mozart, e com a organização do melhor produtor, apresentam a Flauta Mágica. Ao lado da música e da representação, nesta oportunidade, a taça de cultura foi realmente enchida até as bordas, pois contemporaneamente uma esplendida exposição de Chagall estava sendo exibida. Segundo a visão cumulativa do termo cultura, seria impossível oferecer mais: o jovem que tem o privilégio de levar sua namorada à Flauta Mágica alcança o ápice do que a sua comunidade tem para lhe oferecer em termos de vida civilizada. Ingresso é "quente" – mas o que vale na verdade? Num sentido, todas as formas de cortejar o público flertam perigosamente com a mesma proposta – venha participar da boa vida que é boa porque tem que ser boa, porque contém o melhor.

Tudo isso não poderá mudar realmente enquanto a cultura ou qualquer arte for simplesmente um apêndice da vida, separável desta e, uma vez separada, obviamente supérflua. A única pessoa que luta por tal arte é o artista para quem ela é, por temperamento, necessária, pois é sua vida. No teatro sempre voltamos ao mesmo ponto: não basta que escritores e atores experimentem essa necessidade compulsiva, as platéias também precisam compartilhar dela. Portanto, neste sentido, não é apenas uma questão de cortejar uma platéia. É uma tarefa ainda mais difícil, a de criar obras que provoquem no público uma fome e sede fortíssimas.

Uma imagem verdadeira da necessidade de ir ao teatro é, segundo penso, uma sessão psicodramática num hospício. Examinemos por um momento as condições que aí prevalecem. Existe uma pequena comunidade que leva uma vida regular, monótona; de repente, há um acontecimento, algo incomum, algo que vale a pena esperar, uma sessão de teatro. Quando entram na sala destinada à sessão, sabem que o quer que aconteça será diferente do que se passa nos dormitórios, no jardim, na sala de televisão. Sentam-se todos num círculo. No início, geralmente ficam desconfiados, hostis, distantes. O médico responsável toma a iniciativa e pede aos pacientes que proponham temas. São feitas sugestões, que são discutidas e, lentamente, surgem pontos que interessam mais de um doente - pontos que literalmente se tornam pontos de contato. A conversa se desenvolve com grande dificuldade em torno desses assuntos, e o médico passará imediatamente a dramatizá-los. Em breve, dentro do círculo, todos terão o seu papel – o que não significa que todos estejam representando. Alguns se destacarão naturalmente, enquanto outros vão preferir ficar sentados olhando, ou se identificando com o protagonista, ou observando suas ações de forma distante e crítica.

Um conflito se desenvolverá: isto é teatro verdadeira, porque as pessoas de pé estarão falando de questões verdadeiras compartilhadas por todos os presentes, da única maneira que pode realmente dar vida a essas questões. Talvez riam, talvez chorem, talvez simplesmente não reajam. Mas por trás de tudo o que se passa, entre os chamados loucos, há uma base muito simples e sã. Todos partilham do desejo de serem ajudados a emergir de sua angústia, mesmo se desconhecem o que poderia ser essa ajuda, ou a forma que poderia tomar.

Neste ponto, deixe-me esclarecer que não possua quaisquer opiniões sobre o valor do psicodrama como tratamento. Talvez não tenha nenhum resultado médico duradouro. Mas no acontecimento imediato há um resultado inconfundível. Duas horas depois do início de qualquer sessão, todas as relações entre os presentes são ligeiramente modificadas, por causa da experiência na qual mergulharam. Em conseqüência, há mais animação, alguma coisa flui mais livremente, alguns contatos embriônicos estão sendo feitos entre almas anteriormente impenetráveis. Quando se retiram da sala, já não são exatamente como entraram. Se o que aconteceu foi incomodo a ponto de abalá-los, ficam revigorados como se tivesse havido grandes gargalhadas. Não cabe aqui pessimismo, nem otimismo: simplesmente alguns participantes se tornam, pelo menos, temporariamente um pouco mais vivos. Se quando se retiram tudo isso se evapora, também não importa. Tendo provado a coisa, desejarão voltar para receber mais. A sessão dramática será um oásis em suas vidas.

É assim que entendo um teatro necessário: aquele no qual só existe uma diferença de ordem prática – e, não fundamental – entra ator e público.

À medida que escrevo, não sei se é só uma escala mínima, em comunidades muito pequenas, que o teatro deve ser renovado. Ou se é possível numa escala grande, num grande teatro de capital. Será que podemos encontrar, em termos das necessidades atuais o que Glyndebourne e Bayreuth realizaram em circunstâncias bem diversas e com ideais bem diferentes? Isto é, poderemos produzir trabalho homogêneo que molde sua platéia antes mesmo que entrem no teatro? As companhias das cidades de Glyndebourne e Bayreuth estavam afinadas com a sociedade e com as classes para as quais produziam. Hoje é difícil conceber um teatro vital e necessário não destoando da sociedade, não procurando celebrar valores aceitos, mas desafiando-os. Contudo, a função do artista não é acusar, passar sermões, arengar e muito menos ensinar. Ele faz parte dos "outros", e só desafia o público verdadeiramente, quando torna-se a agulha que espeta uma

platéia, sensível ao desafio dela própria. O ator concelebra verdadeiramente com uma platéia quando é o porta-voz de um público que tem uma razão para entusiasmo.

Se novos fenômenos nascessem perante uma platéia, e esta estivesse aberta para eles, ocorreria uma poderosa confrontação. Se isso ocorresse, a natureza dispersa do pensamento social se reuniria em torno de certas questões básicas; alguns objetivos profundos seriam re-sentidos, renovados, reafirmados. Desta maneira, as distinções entre experiência positiva e negativa, entre otimismo e pessimismo, perderiam sentido.

Numa época em que todas as areias são movediças, a busca é automaticamente uma busca de forma. A destruição de formas velhas, os experimentos com as novas, novas palavras, novos relacionamentos, lugares novos, teatros novos; todos pertencem aos mesmo processo, e qualquer produção individual é apenas um tiro isolado num alvo que não se vê. É tolice, hoje, esperar que uma única produção, grupo, estilo ou linha de trabalho revele o que procuramos. O teatro só pode avançar como um caranguejo num mundo cujo caminhar para frente é com igual freqüência para os lados como para trás. É por isso que durante muito tempo não haverá a possibilidade de existir um estilo mundial para um teatro mundial – como havia nos teatros e óperas do século XIX.

Mas nem tudo é movimentado, nem tudo é destruição, nem tudo é inquietação, nem tudo é moda. Há pilastras sólidas. Estes são momentos de plena realização que ocorrem, de repente, em qualquer lugar; os espetáculos, as ocasiões em que, coletivamente, uma experiência total, um teatro total envolvendo peça e espectador tornam absurdas quaisquer divisões como Morto, Rústico e Sagrado. Nestes raros momentos, o teatro da exploração, o teatro do sentido compartilhado, o teatro vivo, são todos um só. Mas, uma vez passado, o momento se vai e não pode ser recapturado por meio de imitações servis – o morto se insinua de novo, a busca recomeça.

Cada deixa para a ação porta dentro de si um apelo à volta à inércia. Tomemos a mais sagradas das experiências – a música. A música é a única coisa que torna a vida tolerável para muita gente. Tantas horas por semana lembram as pessoas de que a vida poderia valer a pena – mas esses instantes de consolo entorpecem a sua aguda insatisfação, tornando-as mais prontas a aceitarem um modo de vida de outra forma intolerável. Por exemplo, as chocantes estórias de atrocidades, ou a fotografia de uma criança atingida por napalm, são experiências das mais brutais. Mas abrem os olhos do espectador para a necessidade de agir, necessidade essa que, de alguma forma, ele sabota no mesmo momento. É como se o fato de experimentar uma necessidade acelerasse vivamente essa necessidade e a saciasse de um mesmo golpe. Então, o que pode ser feito?

Conheço, para o teatro, uma só experiência corrosiva. É literalmente uma experiência de ácido. Quando um espetáculo termina, o que permanece? O divertimento pode ser esquecido, mas emoções fortes também desaparecem e as belas polêmicas perdem o fio. Quando a emoção e a polêmica estão sujeitas a um desejo da platéia de se ver internamente com mais clareza, então alguma coisa arde na mente. O acontecimento imprime a fogo na memória um traço, um sabor, um perfil, um odor – um quadro. É a imagem central da peça que permanece, sua silhueta, e se os elementos estiverem casados corretamente, esta silhueta será o significado da peça, esta forma será a essência de sua mensagem. Quando, anos depois, torno a pensar numa experiência teatral que me tenha atingido, encontro um ponto gravado em minha memória: dois vagabundos debaixo de uma árvore, uma velha arrastando uma carroça, um sargento dançando, três pessoas num sofá no inferno; ou mesmo, eventualmente, um traço mais profundo do que qualquer imagem. Não tenho a menos esperança de me lembrar dos significados com exatidão, mas partindo daquele núcleo posso reconstruir uma série de significados.

Então, o teatro terá atingido o seu propósito: algumas horas bastarão para corrigir minha maneira de pensar para o resto da vida. Isto é quase – mas não totalmente – impossível de conseguir.

O próprio ator quase nunca conserva cicatrizes de seus esforços. Qualquer ator no seu camarim, depois de representar um papel tremendo, aterrador, está descontraído e cheio de vida. É como se a passagem de emoções fortes através de alguém em grande atividade física fosse muito sadia. Creio que é bom para um homem ser maestro, ser ator: como profissão, chegam à velhice de maneira mais ativa. Mas também acho que isso tem um preço. O material que se usa para criar essas pessoas imaginárias que se compram e se jogam fora como a um par de luvas é a sua própria carne e sangue. O ator dá de si mesmo o tempo todo. É o seu possível crescimento, sua possível compreensão que ele está explorando, usando esse material para tecer personagens dos quais se desfaz quando a peça sai de cartaz. A esta altura nossa pergunta é: se existe alguma coisa que possa impedir que o mesmo ocorra com a platéia? É possível para o público reter uma marcha de sua catarse – ou será a satisfação de um gozo espiritual o máximo que se possa alcançar?

Mesmo aqui existem muitas contradições. Fazer teatro é uma libertação. Tanto o riso quanto os sentimentos intensos limpam alguns detritos do sistema; não deixam traços e tornam tudo polido e novo. Entretanto, são as experiências que libertam as que permanecem tão radicalmente diferentes em nós? Não será uma ingenuidade nominalística crer que uma é oposta a outra? Não será mais justo dizer que numa renovação todas as coisas são de novo possíveis?

Há muitos tipos de velhos e velhas. Há os que gozam de um vigor surpreendente, mas que são bebês grandes: sem rugas no rosto e no espírito; joviais mas não adultos. Existem também outros velhos, abertos, não decrépitos: enrugados, marcados, gastos – que são reluzentes, renovados. Até juventude e velhice podem superpor-se. A verdadeira questão para o ator velho é se a arte que tanto o renova ele poderia também, se ativamente o quisesse, encontrar um outro crescimento. A questão para o público, feliz e restaurado por uma alegre noitada no teatro, é também a mesma. Há ainda uma outra possibilidade? Sabemos que pode ocorrer uma libertação superficial; mas é possível que qualquer coisa permaneça, mesmo depois?

A este ponto, a questão volta ao espectador. Será que ele deseja alguma mudança naquilo que o circunda? Será que deseja algo diferente em si próprio, na sua vida, na sua sociedade? Se não deseja, não tem necessidade de que teatro seja um ácido, uma lente de aumento, um refletor ou um local de confronto.

Por outro lado, talvez precise de uma ou de todas essas coisas. Neste caso, não só precisa do teatro, mas de tudo que pode encontrar por ai. Necessita desesperadamente daquela impressão que marca, precisa desesperadamente que o traço permaneça.

Estamos às portas e uma fórmula, uma equação que se expressa assim Théâtre= R r a. Para chegar a essas letras, somos forçados a recorrer a uma fonte inesperada. A língua francesa não contém as palavras adequadas para a tradução de Shakespeare, contudo curiosamente, é nesta língua que encontramos três palavras usadas a cada dia e que refletem os problemas e as possibilidades do acontecimento teatral.

Répétition, répresentation, assistance. As palavras funcionam igualmente bem em inglês. Mas em geral falamos de ensaio: répétition dizem os franceses, e sua palavra evoca o lado mecânico do processo. Semanas após semanas, dia após dia, hora após hora, a prática faz a perfeição. É uma fadiga, é esforço, é disciplina; é uma ação maçante que leva a um bom resultado. Como sabe qualquer atleta, a repetição acaba causando mudança: sujeita a um objetivo, impulsionada por um desejo, a repetição é

criativa. Existem cantores de cabaré que exercitam uma nova canção repetidas vezes, durante um ano ou mais, antes de se aventurarem a cantá-la em público: então, pode acontecer que repitam a mesma canção para o público por cinqüenta anos. Laurence Olivier repete para si próprio incansavelmente frases de diálogo, até condicionar os músculos da língua a um ponto de obediência absoluta – e adquire assim liberdade total. Nenhum palhaço, nem acrobata ou dançarino duvidaria que a repetição é a única maneira de tornar possível certas ações e qualquer pessoa que recusa o desafio da repetição sabe que certas áreas de expressão estão automaticamente fechadas para ela. Ao mesmo tempo, repetição é uma palavra sem encanto e brilho, é um conceito sem calor: a associação imediata é uma associação morta: repetição são as lições de piano que recordamos da infância, as escalas enfadonhas repetidas; repetição é a comédia musical em excursão repetindo automaticamente, com o seu décimo-quinto elenco, ações que perderam seu significado e seu calor. Repetição é o que leva a tudo que é sem sentido na tradição: a longa temporada capaz de destruir o ânimo, os ensaios de substitutos, enfim, tudo que os atores sensíveis detestam. Essas imitações de papel-carbono são sem vida. A repetição nega o que é vivo. É como se numa só palavra víssemos a contradição essencial da forma teatral. Para evoluir, algo precisa ser preparado e a preparação implica com freqüência em passar muitas vezes pelo mesmo terreno. Terminado o trabalho, ele precisa ser visto e talvez provoque uma exigência legítima de novas repetições. Nesta repetição se encontram os germes da decadência.

O que pode conciliar com essa contradição? Aqui, a palavra francesa para espetáculo – représentation – contém uma resposta. A representação é a ocasião em que algo é re-apresentado, quando algo do passado é mostrado de novo – algo que já foi, e que agora é. Pois representação não é uma imitação ou descrição de um acontecimento passado, uma representação nega o tempo, elimina aquela diferença entre ontem e hoje, toma a ação de ontem e a faz reviver novamente em todos os seus aspectos – inclusive no seu imediatismo. Em outras palavras, uma representação é o que ela afirma ser – um tornar presente. Podemos ver como isso renova aquela vida que a repetição nega, e se aplica tanto ao ensaio quanto ao espetáculo.

A pesquisa do exato significado dessa afirmação é extremamente fecunda. Obriga-nos a ver o que significa verdadeiramente ação viva, o que constitui um gesto real no imediato presente, que formas assume o falso, o que está parcialmente vivo, o que é completamente artificial – até que lentamente podemos começar a definir os fatores autênticos que tornam o ato da representação tão difícil. E quanto mais estudamos a situação melhor vemos que para uma repetição evoluir até uma representação, é necessário algo mais. O tornar presente não acontecerá por si só, a ajuda é indispensável. Esta ajuda não está no presente; no entanto, sem ela, o verdadeiro tornar-se presente não acontecerá. Ficamos imaginando o que poderia ser esse necessário ingrediente, e observamos um ensaio, assistindo aos atores que se esgotam em repetições penosas. Compreendendo que num vácuo seu trabalho seria sem sentido. Aqui encontramos uma pista: leva-nos naturalmente à idéia de uma platéia; verificamos que sem uma platéia não existe objetivo nem sentido. O que é uma platéia? Em francês, entre os diferentes termos que designam os que olham, o público, o espectador, uma palavra sobressai, difere das outras em qualidade. Assistance – vejo uma peça; j´assiste à une piéce. Assistir – a palavra é simples; é a chave. Um ator se prepara, entra num processo que pode tornar-se sem vida a qualquer momento. Propõe-se capturar algo, fazê-lo encarnar. Em ensaio, o elemento vital da assistance vem do diretor, cuja função é ajudar através da observação. Quando o ator aparece perante o público, descobre que a transformação mágica não acontece por mágica. Talvez os espectadores apenas olhem

fixamente o espetáculo, esperando que o ator faça todo o trabalho sozinho. Diante desse olhar passivo o artista pode verificar que tudo que pode oferecer é uma repetição do ensaio. Isso talvez o perturbe profundamente, talvez esteja utilizando toda a sua boa vontade, integridade, ardor para fabricar vivacidade; contudo, sente o tempo todo uma lacuna. E fala de uma casa "fraca". Ocasionalmente, no que chama de uma "noite boa", encontra uma platéia que por acaso contribui com um altivo interesse, com vida no seu papel de observadora – essa platéia assiste. Com essa "assistência", a assistance de olhos e concentração, desejos e divertimento, a repetição se transforma em representação. Então a palavra representação não mais separa ator e platéia, espetáculo e público; ela os envolve, o que está presente para um está presente para outro. O público também passou por uma mudança. Veio de uma vida-fora-do-teatro que é essencialmente repetitiva, para uma arena especial na qual cada momento é vivido mais claramente e intensamente. O público assiste o ator e, ao mesmo tempo, para o próprio público, a assistance retorna do palco.

Repetição, representação, assistência. Essas palavras resumem os três elementos, cada um dos quais é indispensável para que o acontecimento adquira vida. Mas, a essência, ainda falta: pois quaisquer três palavras são estáticas, qualquer fórmula é inevitavelmente uma tentativa de captar uma verdade para sempre. E a verdade no teatro está sempre em mudança.

À medida que você lê este livro, ele já está ficando antiquado. É para mim um exercício, agora congelado no papel. Mas, diferente do livro, o teatro tem uma característica especial. É sempre possível recomeçar. Na vida isto é um mito: nunca podemos voltar atrás em nada. Folhas novas nunca retornam, relógios nunca andam para trás, nunca podemos ter uma segunda chance. No teatro é possível passar a borracha e começar denovo o tempo todo.

Na vida cotidiana, "se" é uma ficção, no teatro "se" é um experimento.

Na vida cotidiana, "se" é uma evasão, no teatro "se" é a verdade.

Quando somos persuadidos a acreditar nessa verdade, então teatro e vida são uma coisa só.

Este é um objetivo elevado. Evoca um trabalho árduo. Representar exige muito trabalho. Mas quando experimentamos o trabalho como brincadeira, então ele deixa de ser trabalho.

A play is a play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira. (10)

(1) Em Alice-Trhough-the looking Glass, obra de Lewis Carrol – Também o autor de Alice no País das Maravilhas - a sucessão dos acontecimentos é invertida, de modo que as pessoas prevêem o futuro, aliás passado. À certa altura a Rainha Branca solta um grito, porque "dentro de instantes vou espetar o dedo". Para Peter Brook, o cenógrafo deve prever as potencialidades da peça, apresentando um desenho "aberto", composto de materiars que só virão a existir futuramente no espetáculo. (N.T.)

(2) Atores que seguem o método de Stanislavsky, como por exemplo, os do Actor´s Studio, nos Estados Unidos. (N.T.)

(3) Referência às experiências através das quais Pavlov desenvolveu a teoria do "reflexo condicionado". Pavlov lançava carne a seus cães e ao mesmo tempo tocava uma campainha. Mediu a salivação dos animais ao verem a carne. Desenvolveu a experiência passando a tocar a campainha sem lançar a carne: e verificou que a

quantidade de saliva produzida pelos cães era a mesma. Os animais haviam associado os dois estímulos, a visão da carne e o som da campainha. (N.T.)

(4) "Ser ou não ser, eis a questão", do monólogo de Hamlet. (N.T.)

(5) "Never never never never" e "Monster Ingratitude". Respectivamente, Atov V, cena III e Ato I, cena IV do King Lear (N.T.).

(6) Juliet: Will thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nghtly she sing on yond pomegranate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.
Romeo: It was the lark, the herald of the morn;
No nightingale. Look, love, what envious streakes
Do lace the severing clouds in yonder East.
Nght´s candies are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountains tops.
I must be gone and live, or stay and die.
Juliet: Yond light is not daylight; I know it, I.
It is some meteor that the sun exhales
To be to thee this night a torchbearer
And light thee on thy way to Mantua.
Therefore stay yet. Thou needest not to be gone.
Romeo: Let me be ta´en, Let me be put to death.
I am content, so thou will have it so.
I´ll say yon grey is not the morning´s eye;
´Tis but the pale reflex of Cynthia´s brow.
Nor that is not the lark whose notes do beat
Tha vaulty heaven so high above our heads.
I have more care to stay than will to go.
Come, death, and welcome! Juliet wills it so.
How is´t , my soul? Let´s talk. It is not day.

(7) "You cataracts anf hurricane spout" e "all germens spill at once that make ingrateful man". Ambos os trechos se encontram no início da cena II do Ato III do King Lear (N.T.)

(8) "Dinner, ho" – no original (N.T.)

(9) Na década de 1950, com o objetivo de fazer um teatro popular, a diretora inglesa Joan Littlewood abriu uma casa de espetáculos no East End londrino, a maior concentração operária da cidade – O Theatre Workshop (N.T.)

(10) Em Alice through the looking glass, obra de Lewis Carrol – também o autor de Alice no país das Maravilhas – a sucessão dos acontecimentos é invertida, de modo que as pessoas prevêem o futuro, aliás, passado. A certa hora a Rainha Branca solta um grito, porque dentro de instantes vou espetar o dedo. Para Peter Brook, o cenógrafo deve prever as potencialidades da peça, apresentando um desenho aberto, composto de materiais que só virão a existir futuramente no espetáculo. (N.T)

Arquivo disponibilizado para fins educativos e de estudo.

www.desvendandoteatro.com